ARTE E CULTURA

CLEMENT GREENBERG

COSACNAIFY

[Dados sobre esta edição:
Ed. eletrônica baseada na 1ª ed. impressa - **Texto integral. Sem imagens**.]

Clement Greenberg

ARTE E CULTURA

Ensaios críticos

Tradução de Otacílio Nunes

AS DUAS VIDAS DE CLEMENT GREENBERG **Rodrigo Naves**

Clement Greenberg (1909-94) é o mais importante crítico de arte norte-americano do século XX. Provavelmente não só dos Estados Unidos. No entanto *Arte e cultura* foi a única coletânea de ensaios que organizou pessoalmente.[1] Sua trajetória se confunde com a do surgimento da primeira grande geração de artistas americanos – Pollock, De Kooning, Rothko, Hofmann, Gorky, Gottlieb, Kline, Barnett Newman, Clyfford Still, Motherwell, David Smith, e outros –, um movimento que se convencionou chamar expressionismo abstrato, nome que Greenberg empregava a contragosto em geral entre aspas.

Sua formação sofreu os percalços de um meio artístico ainda um tanto incipiente e suas idas e vindas de certo modo refletem as dificuldades de alguém que lidava com um ofício vago, sem lugar e continuidade definidos. Filho de imigrantes judeus poloneses (mas vindos de um meio cultural lituano), socialistas, Greenberg nasceu no Bronx, em Nova York. Frequentou a escola pública da cidade, teve uma infância de classe média, estudou desenho na Art Students League, diplomou-se em Letras pela Universidade de Syracuse e por dois anos cruzou os Estados Unidos, trabalhando na empresa atacadista do pai. Foi tradutor, funcionário federal de 1936 a 1942 – a maior parte do tempo na alfândega do porto de Nova York –, passou quase um ano na Aeronáutica e por treze anos foi editor da revista *Commentary*.[2]

Se essa vida atabalhoada forçou Greenberg ao autodidatismo, por certo também contribuiu para uma relação mais verdadeira com a arte, já que seu envolvimento com a produção moderna não derivava de obrigação profissional ou acadêmica, e sim de uma real afinidade. (E não custa sugerir que essa posição social e profissional dúbia não apenas deve ter ajudado a torná-lo mais sensível às indagações modernas como também pode ter contribuído para a formação de uma personalidade mais apta ao juízo crítico, à procura de avaliações que prescindem de normas fixas.) Greenberg publicou seus primeiros textos na *Partisan Review*, uma revista de esquerda que à época se afastava das posições sectárias do Partido Comunista, e de 1944 a 1949 foi o crítico de arte de *The Nation*, publicação também de esquerda. Seria descuido deixar de observar um nexo forte entre o seu tipo de envolvimento com a arte e suas posições políticas, então na esfera do trotskismo.[3]

Poucos críticos acertaram tanto quanto Greenberg. Em 1945, por ocasião da *segunda*

individual de Jackson Pollock – então com apenas 33 anos –, ele o declara "o mais forte pintor de sua geração e talvez o maior a aparecer desde Miró".[4] Hoje alguém discorda? E se Pollock foi seu artista predileto – a quem no entanto não deixava de fazer reparos –, quase todos os mais importantes artistas do período foram analisados e reconhecidos por ele em cima do lance, de Gorky a David Smith, de De Kooning (a quem posteriormente criticará enfaticamente) a Barnett Newman.

Só quem conviveu com um meio de arte precário e indolente – o nosso, por exemplo – pode ter a exata dimensão da importância de uma figura como Greenberg. Pois não se tratava apenas de ter o olho afiado e saber converter adequadamente suas avaliações em argumento. Era preciso ter a *coragem* de emitir seus juízos com franqueza, e isso num ambiente em que as relações pessoais tinham ainda o seu peso. Os textos de Greenberg – em geral curtos e diretos – evitam qualquer torneio verbal e fogem de metáforas e descrições poéticas até onde é possível. Seu tom categórico e assertivo pode causar estranheza pelo excesso de confiança. Mas talvez fosse a forma realmente mais efetiva de ajudar a ordenar um meio ainda pouco criterioso. "Miró é o único pintor a surgir desde 1925 […] cuja arte ampliou os limites da pintura ocidental […]";[5] a ordem cubista "é a única ordem possível à pintura ambiciosa de nosso tempo";[6] "a longo prazo há apenas dois tipos de arte: a boa e a má"[7] – e assim vai, numa cadência sempre marcada por opiniões fortes.

O tom seguríssimo tem algo de arrogância. Mas não parece que fosse esse o sentido de raciocínios tão peremptórios. Ao menos não foram essas as suas consequências. Tratava-se antes de apresentar como *valor* e *qualidade* uma atividade que não pode prescindir deles e que ainda não alcançara nos Estados Unidos um estatuto adequado. Nesses nossos dias de pouca escolha, em que qualquer opinião mais forte parece resvalar para o autoritarismo, sem dúvida os textos de Greenberg soam por demais severos. E não por acaso seus inimigos mais renhidos são pós-modernos e multiculturalistas dos mais diversos matizes. Mas foi com atitudes como as suas – ancoradas, obviamente, numa expressiva produção artística – que a arte americana pôde chegar aonde chegou. O crítico via com clareza a necessidade de formar um verdadeiro meio cultural no campo das artes plásticas norte-americanas, e procurava a seu modo colaborar para isso: "A arte de um país não pode viver e se perpetuar exclusivamente com sentimentos espasmódicos, espíritos elevados e o infinito refinamento da sensibilidade".[8]

Muito poucos levantam objeções mais sérias em torno das escolhas do *crítico* Clement Greenberg, sobretudo aquelas escolhas que fez até a década de 60. Seria

realmente difícil. Com uma ou outra exceção, seus julgamentos recaíram sobre os melhores trabalhos de sua época. No entanto, a rejeição ao Greenberg *teórico* (se é que ele existe) é hoje quase uma unanimidade. Greenberg não chegou a formular uma teoria propriamente original da arte moderna. Seus textos mais abrangentes[9] de certa maneira sintetizam e sistematizam formulações que já se encontravam em vários outros autores, em geral artistas.[10] Para ele, a arte – mas sobretudo a pintura – moderna se caracteriza por uma atitude reflexiva e autocrítica que tende a afastar de seu âmbito tudo aquilo que não lhe diga respeito exclusivamente. "As limitações que constituem o meio da pintura – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento – eram tratadas pelos Grandes Mestres como fatores negativos, que podiam ser reconhecidos apenas implícita ou indiretamente. Sob o modernismo essas mesmas limitações vieram a ser vistas como fatores positivos e foram reconhecidas abertamente. As telas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com a qual elas declaravam as superfícies planas sob as quais eram pintadas."[11]

Para Greenberg, a pintura moderna abandona progressivamente a tentativa de representar ilusionisticamente um espaço tridimensional sobre um suporte plano, e passa a tirar consequências estéticas de suas reais particularidades. Nesse movimento, haveria ainda uma tendência inelutável em direção à arte abstrata, já que toda referência às formas da realidade restabeleceria, ao menos em parte, a ilusão de volume e profundidade.

É em torno dessas questões que giram as críticas a Greenberg. Seu sistema seria não apenas estreito e unívoco como também incapaz de incorporar trabalhos de arte que lidavam com outras interrogações. E, de fato, Greenberg praticamente irá desconsiderar movimentos como a pop e o minimalismo. No entanto, me parece que a tática de dividir sua atividade – o crítico *e* o teórico – perde de vista um elemento central. Embora realmente esse esquema teórico apareça como uma recorrência meio maçante nas análises de Greenberg, também é verdade que ele dificilmente – ao menos até a década de 60 – se mostrou como empecilho para uma recepção generosa das novas produções.[12]

Afinal, o que havia na aparência (sobretudo na aparência de então, sem a distância histórica) da pintura de Pollock que poderia evocar a decidida dinâmica do plano pictórico de Greenberg, em seu permanente movimento em direção a uma afirmação de sua própria superficialidade? O próprio crítico, em uma de suas primeiras análises de Pollock, em abril de 1946, não falaria de "sua habilidade para criar uma arte genuinamente *violenta* [meu grifo] e extravagante, sem perder o controle estilístico"?[13]

Parece então que até um certo ponto o *horizonte* teórico de Greenberg soube incorporar decididamente o caráter reflexivo e não determinado do juízo estético, tal como formulado por Kant na *Crítica do juízo*, não por acaso uma das principais influências confessas de Greenberg.[14] E convém lembrar que boa parte das formulações teóricas de Greenberg foram publicadas antes do surgimento do expressionismo abstrato, em textos como "Vanguarda e Kitsch" (1939) – incluído no presente volume, p. 27 – e "Towards a Newer Laocoon" (1940). De fato, a "linha" que conduz de Manet a Miró – passando por Matisse e, sobretudo, pelo cubismo de Picasso e Braque – sofre uma (como sempre) inesperada inflexão nas obras dos expressionistas abstratos norte-americanos, alcançando uma presença física e uma intensidade sensível poucas vezes vistas anteriormente. Greenberg soube como ninguém avaliar e analisar sua importância e novidade.

Em seus artigos não faltam nem mesmo elogios inesperados a artistas que evidentemente iam numa direção que ele não privilegiava. Mas estão lá palavras entusiasmadas e esclarecedoras sobre Hopper, John Marin e mesmo sobre fotógrafos como Eugène Atget e Cartier-Bresson (embora considerasse que para a fotografia o tema, algo que o exasperava, fosse fundamental). E por mais que considerasse o cubismo de Picasso e Braque o horizonte insuperável da evolução artística moderna, julgava Matisse um pintor mais completo que ambos e "o maior pintor vivo".[15] Outras vezes, porém, o peso dos pressupostos prevalece, e fica difícil concordar com sua desqualificação das figuras dilaceradas de Giacometti, apenas porque Greenberg não vê sentido em manter o volume na escultura moderna (ainda que ponha Brancusi nas alturas, como aquele que justamente levara a tradição do volume escultórico a seus limites). Bem como seus ataques a Harold Rosenberg – o outro mais importante crítico do período, que também o fustigava – em nada ampliam o entendimento de suas propostas e concepções.

O ressentimento em relação a Greenberg, salvo engano, vem sobretudo das posições que passa a assumir na década de 60. Por essa época a pop e o minimalismo adquirem força e influência crescentes. E Greenberg decididamente não os assimila a seu cânone. Para ele – muito sob a influência do pensamento de Heinrich Wölfflin, a quem deve bastante teoricamente – a dinâmica da arte supunha um certo encadeamento: "Nada poderia estar mais longe da autêntica arte de nosso tempo que a ideia de ruptura de continuidade. Arte *é* – entre outras coisas – continuidade, e é impensável sem ela".[16] Mesmo os momentos de aparente ruptura supõem um solo e uma cultura comuns e a afirmação de uma tradição: "Com o passar do tempo essa feiura [das telas de Pollock] se transformará num novo padrão de beleza".[17]

Mas tanto a pop quanto o minimalismo introduziam questões difíceis de serem digeridas pela concepção de Greenberg. A pop incorpora – ironicamente ou não – os modos mais correntes de produção e difusão de imagens, deixando claro que já não haveria a possibilidade de uma experiência autêntica da realidade e que portanto os dias da pintura estariam contados. Mas nessa marcha ela se aproxima excessivamente das aparências do cotidiano e resvala no que, para Greenberg, seria o pior dos riscos: o kitsch. Para ele, "Grant Wood [um dos principais expoentes do realismo regionalista norte-americano e autor do famoso *Gótico americano*, quadro que retrata um casal de camponeses idosos e austeros diante de sua casa] era melhor que todos os artistas pop, com a exceção do protopop Jasper Johns […]".[18] O crítico e filósofo Arthur C. Danto relata uma palestra de Greenberg em que afirmava que estávamos em um período pop e que, se essa voga não terminasse logo, não nos livraríamos da decadência.[19]

Algo parecido ocorreria com o minimalismo, um movimento que no entanto Greenberg olhava com um pouco mais de respeito. Para o crítico, o espírito do minimalismo "é bastante semelhante ao da pop. Ele exige pouco do olhar".[20] Em função disso, "o minimalismo permanece excessivamente um ato de ideação, e não suficientemente mais do que isso. Sua ideia permanece uma ideia, algo deduzido, em vez de sentido ou descoberto".[21] Como se pode observar, para Greenberg a arte continua a valer como força visual, e não é por outra razão que obras como a de Duchamp pouco lhe interessaram.

Se de fato a visualidade é posta à margem nessas duas tendências, restaria a Greenberg tentar encontrar o elo perdido da continuidade artística em outro lugar. A pop era "vulgar em termos de 'pura' pintura",[22] o que supõe que esse suporte continuava a oferecer outras possibilidades e direções. Mas a essa altura o expressionismo abstrato se academicizara, tornando-se um maneirismo nas mãos dos milhares de adeptos tardios. Desde o começo da década de 50 Greenberg estreitou seus contatos com alguns artistas de Washington – Morris Louis e Kenneth Nolland – ou aproximando-os de Hellen Frankenthaler, já com um trabalho mais amadurecido. Também Jules Olitski se aproxima do grupo. Mas Greenberg não abandona suas manias e procura filiações para esses novos trabalhos. Dessa vez será principalmente Barnett Newman quem servirá de precursor a obras que rompiam com o aspecto pictórico – no sentido de Wölfflin – do expressionismo abstrato.

A partir de 1958, Greenberg procura dar face pública à nova tendência, organizando exposições e produzindo textos. Em 1964, escreve "Post Painterly Abstraction", uma espécie de plataforma do novo movimento, apontando a "abertura [*openness*] e clareza"

de obras como as de Nolland, Louis, Olitski e Frankenthaler, diferentes do aspecto pictórico e cerrado da corrente que apoiara anteriormente.[23]

Mas um grande crítico só alcança sua melhor forma na companhia de grandes obras. Os novos eleitos de Greenberg tinham sua força – é inegável. Nem de longe porém se igualavam à grandeza dos trabalhos produzidos pelos expressionistas abstratos. Mais do que isso: tanto pessoalmente[24] quanto artisticamente eles não saberiam se opor à argúcia e autoconfiança de um crítico do porte de Greenberg. Sem a resistência de grandes trabalhos de arte que tensionassem seu esquema teórico, Greenberg sofre sua maior derrota justamente no momento em que se impõe com mais força.

Muito já se falou do formalismo de Clement Greenberg. E de fato em suas análises ele privilegia sobretudo o esclarecimento da estrutura das obras, além de atentar para a relação entre elas e a história da arte e insistir na pergunta pela sua qualidade. E como o leitor verá neste livro, ele era positivamente um craque no que se propunha a fazer. Poucos críticos tiveram a capacidade de, como ele, se deter nos elementos fundamentais de uma obra de arte, revelando-nos sua coerência e novidade. Ainda em menor número foram os críticos aptos a analisar os trabalhos tão de dentro, a partir tão somente dos elementos propostos pela tela ou escultura – mesmo que ao fim um juízo aplastrante coroasse os raciocínios. Mas, acima de tudo, Greenberg conhecia e em geral amava os trabalhos que analisava. E isso livra seu formalismo de qualquer sentido impositivo e limitador, de quem apenas quer encontrar num objeto de arte as categorias que anteriormente depositou nele.

Como Wölfflin – que em seu livro mais importante, *Conceitos fundamentais de história da arte*, a todo instante propõe relações entre suas categorias e situações sociais e culturais mais definidas, sem nunca trazê-las à tona –, também Greenberg aqui e ali sugere um nexo mais profundo entre os trabalhos de arte e outras esferas da sociabilidade. Não me refiro às análises mais amplas – como em "Vanguarda e kitsch", primeiro capítulo deste volume –, em que, genericamente, propõe um vínculo crítico entre as produções de vanguarda e certas consequências do capitalismo. Penso antes nas passagens em que, mais concretamente, ele deixa vislumbrar certas afinidades entre forma e meio social. E se no começo de sua carreira, ainda marcado por um marxismo meio fácil, essas sugestões têm um tom vago e pouco esclarecedor – como quando escreve, em 1940, que "é bastante fácil mostrar que a arte abstrata, como todos os outros fenômenos culturais, reflete as circunstâncias sociais, além de outras, da época em que viveu seu criador […]"[25] –, em outras ocasiões Greenberg faz entrever vínculos bem concretos e produtivos. Ao afirmar, em 1950, que a arte de Pollock, De Kooning e Gorky

“representa, em minha opinião, o primeiro esforço genuíno e irresistível para impor a ordem cubista […] à experiência do mundo pós-cubista, pós-1930”,[26] sem dúvida deixa em pé a legitimidade de se pensarem os vínculos necessários entre experiência social e forma artística. De modo mais claro, quando escreve que o “significado mais profundo dessa transformação [a passagem para a arte abstrata] é que, em um período no qual as ilusões de toda sorte estão sendo destruídas, deve-se também renunciar aos métodos ilusionistas em arte”,[27] abre todo um universo de relações possíveis, que permitem associar, sem mecanicismos, a planaridade da pintura moderna à ausência de fundamentos estáveis de uma sociedade em que, ao menos idealmente, tudo está em jogo e pode ser posto em questão.

Existem poucas coisas mais antipáticas e ineficazes do que exigir de autores ou obras algo que eles não se propuseram a realizar. O próprio Greenberg reconhece isso e seus elogios à concepção social da arte de Arnold Hauser confirmam os ganhos que a generosidade intelectual pode proporcionar.[28] Contudo, penso que a crença numa autonomia extrema da arte terminou por atrapalhar a clareza *crítica* de Greenberg – já que não seria apenas dandismo ou rabugice que sustentavam suas últimas posições, ainda que tenha muito de dandismo afirmar até o fim da vida que Jules Olitski era o maior pintor vivo. A grandeza de certas obras de arte parece conter uma evidência e uma força tais que dispensam as associações a contextos mais amplos. Tudo se passa como se elas pressupusessem esses contextos – e com que rigor! – no preciso instante em que os abrem a novas possibilidades. Certamente foi esse o sentimento despertado pela extraordinária produção dos expressionistas abstratos.

Mas no momento de sua segunda aposta – Louis, Nolland, Olitski, Frankenthaler – já não existia aquela evidência que deriva de qualidades artísticas indiscutíveis. Bem ou mal, havia uma polarização artística acentuada e sem dúvida as tendências antagonizadas por Greenberg ganharam o jogo… ao menos por enquanto. Inegavelmente, há derrotas gloriosas. No caso, porém, o classicismo de Greenberg parece ter impedido a compreensão de algumas mudanças fundamentais – tanto na arte quanto na sociedade – e que prejudicaram seu juízo. Que a pop e o minimalismo mais ortodoxo coloquem a arte numa situação de quase impotência, me parece bastante aceitável. No entanto a recusa, por esses movimentos, a formas fortes e projetuais – como as da maior parte da arte moderna – também trouxe à tona uma discussão das mais importantes.

A sociedade contemporânea proporciona um tipo de experiência de que talvez a forma moderna já não dê conta. As identidades sociais deixaram de se construir por oposições marcadas – burguesia *versus* proletariado, por exemplo – e adquiriram uma dinâmica

ainda sem feição definida. Então já não se trata de criar obras que coloquem no horizonte uma perspectiva de relações mais ricas e livres, como fez o melhor da arte moderna. Trata-se antes de conseguir apresentar formas que ajudem a vislumbrar o novo tipo de relações em que estamos metidos, para que possamos começar a nos mexer. De alguma maneira a pop e sobretudo o minimalismo contribuíram para tornar esse movimento possível, ainda que provavelmente não tenham produzido obras que fizessem avançar nossa compreensão, se limitando a colocar questões relevantes.

Penso que trabalhos como os de Joseph Beuys, Eva Hesse, Richard Serra ou Anselm Kiefer – extremamente diferentes entre si e todos praticamente desconsiderados por Greenberg –,[29] além de tantos outros, apontam nessa direção. Richard Serra é, a meu ver, um dos maiores artistas contemporâneos. E compreensivelmente sua obra tem origem nas discussões dos minimalistas. Seus trabalhos têm aspecto e escala industrial, embora revertam completamente a ideia de transformação suposta pela indústria. Feitos em geral de aço corten, oxidados, eles lembram mais a interrupção de um processo que sua consecução. A cidade é quase sempre seu ambiente. Só que diante deles, a partir deles, a cidade momentaneamente interrompe seu fluxo. A circulação de pessoas e mercadorias se rende a um momento de *qualificação*. A trama urbana perde sua naturalidade e converte-se em *experiência*. As peças de Serra têm o mistério das cidades longamente habitadas – essa topografia afetiva que nos é legada – e a disponibilidade do que está por começar. Suas formas intensas *e* instáveis revelam plenamente a indecisão da cidade contemporânea, da vida que levamos – a possibilidade angustiante de ser somente passagem ou chegar a ser convivência.

Greenberg escolheu outro caminho. Como todo mundo, talvez tenha alcançado seus limites. Mas tem-se a impressão de que não se tratava de um obstáculo natural – a idade ou a perda de interesse. Nos últimos dez anos de sua vida quase nada escreveu. Há quem veja aí o reconhecimento do esgotamento de seu modelo. (Como se também a arte como um todo não passasse por um de seus momentos mais difíceis.) Mas continuava a visitar ateliês e rodar o país fazendo conferências. Sabia o lugar que ocupava na cultura internacional, e isso deve ter lá suas vantagens. Na ata de uma exposição em Oklahoma City, da qual participou como jurado em 1961, Greenberg anotou: "O homem é falível".[30] Vai saber se acreditava nisso pessoalmente. Mas a quem acertou tanto deve caber o benefício da dúvida.

A Margaret Marshall

NOTA DO AUTOR

Os ensaios reunidos neste livro apareceram originalmente em *Partisan Review*, *The Nation*, *Commentary*, *Arts* (ex-*Art Digest*), *Art News* e *The New Leader*. Poucos reaparecem inalterados. Onde a revisão não modificou a substância do que é dito, senti-me à vontade para colocar só a data da primeira publicação. Onde a revisão afetou a substância, em alguns casos forneci tanto a data da primeira publicação quanto a da revisão; e em outros casos, mais radicais, somente a última.

Este livro não pretende ser um registro completamente fiel de minha atividade como crítico. Não apenas muita coisa foi alterada, como muito mais foi descartado do que incluído. Eu não nego ser um desses críticos que se educam em público, mas não vejo razão para que toda a precipitação e desperdício envolvidos em minha autoeducação devam ser preservados num livro.

Clement Greenberg

CULTURA

VANGUARDA E KITSCH [1939]

Uma mesma civilização produz simultaneamente duas coisas tão diferentes quanto um poema de T. S. Eliot e uma canção do Tin Pan Alley,[31] ou uma pintura de Braque e uma capa da *Saturday Evening Post*. Todas elas são manifestações culturais e, aparentemente, fazem parte da mesma cultura e são produtos da mesma sociedade. No entanto, sua associação parece terminar aqui. Um poema de Eliot e um poema de Eddie Guest – qual perspectiva de cultura é ampla o suficiente para nos permitir situá-los em uma relação esclarecedora entre si? O fato de que uma disparidade como essa exista no quadro de uma única tradição cultural, que é e tem sido reconhecida como tal – este fato indica que a disparidade faz parte da ordem natural das coisas? Ou é algo completamente novo e específico de nossa época?

A resposta envolve mais do que uma investigação em estética. Parece-me necessário examinar mais de perto e com mais originalidade do que se tem feito a relação entre a experiência estética como ela é compreendida pelo indivíduo específico – não o indivíduo em geral – e os contextos históricos e sociais em que essa experiência ocorre. O que procuro trazer à luz responderá, além da questão colocada acima, a outras questões que talvez sejam mais importantes.

I

Uma sociedade, à medida que se torna, no curso do seu desenvolvimento, cada vez menos capaz de justificar a inevitabilidade de suas formas particulares, destrói as noções aceitas das quais os escritores e os artistas devem depender em grande parte para comunicar-se com seu público. Torna-se difícil supor qualquer coisa. Todas as verdades envolvidas por religião, autoridade, tradição, estilo, são postas em questão, e o escritor ou artista não pode mais prever as respostas do seu público aos símbolos e referências com os quais ele trabalha. No passado, um tal estado de coisas geralmente se resolveu num alexandrinismo imóvel, num academicismo em que os assuntos realmente importantes não são tocados porque envolvem controvérsia, e em que a atividade criativa se reduz a um virtuosismo nos pequenos detalhes da forma, enquanto todas as questões maiores são decididas pelo precedente dos antigos mestres. Os mesmos temas são variados mecanicamente em centenas de obras diferentes, e contudo nada de novo se produz: Statius, o verso mandarim, a escultura romana, a pintura acadêmica, a arquitetura neorrepublicana.

Entre os sinais auspiciosos em meio à decadência de nossa sociedade atual está o fato

de que nós – alguns de nós – não nos dispusemos a aceitar esta última fase para nossa própria cultura. Buscando ir além do alexandrinismo, uma parte da sociedade burguesa ocidental produziu algo até agora inimaginado: a cultura de vanguarda. O que tornou isso possível foi uma consciência superior da história – mais precisamente, o aparecimento de um novo tipo de crítica da sociedade, uma crítica histórica. Esta crítica não confrontou nossa sociedade atual com utopias atemporais, mas examinou com sobriedade, em termos da história e de causa e efeito, os antecedentes, justificativas e funções das formas que se encontram no cerne de todas as sociedades. Assim, nossa ordem social burguesa atual foi mostrada não como uma condição "natural", nem eterna, da vida, mas simplesmente como o último termo em uma sucessão de ordens sociais. Novas perspectivas deste gênero, tornando-se uma parte da consciência intelectual avançada na quinta e na sexta décadas do século XIX, logo foram absorvidas por artistas e poetas, mesmo que, em sua maioria, inconscientemente. Não foi por acidente, portanto, que o nascimento da vanguarda coincidiu cronologicamente – e também geograficamente – com o primeiro desenvolvimento arrojado do pensamento científico revolucionário na Europa.

Na verdade, os pioneiros da boêmia – que então era idêntica à vanguarda – logo tornaram-se ostensivamente desinteressados em política. Não obstante, sem a circulação de ideias revolucionárias a sua volta, eles nunca teriam conseguido isolar seu conceito de "burguês" para definir o que eles *não* eram. E sem a ajuda moral das atitudes políticas revolucionárias, eles também não teriam tido coragem de afirmar-se tão agressivamente quanto fizeram contra os padrões de sociedade vigentes. Foi preciso realmente coragem para isso, porque a emigração da vanguarda da sociedade burguesa para a boêmia significava também um abandono dos mercados do capitalismo, nos quais os artistas e os escritores haviam sido jogados pela retirada do patrocínio aristocrático. (Ostensivamente, pelo menos, significava isto – passar fome numa água-furtada –, embora, como se verá adiante, a vanguarda tenha permanecido ligada à sociedade burguesa precisamente porque precisava de seu dinheiro.)

Entretanto, é verdade que, uma vez que conseguiu se "destacar" da sociedade, a vanguarda passou a ignorar e repudiar a política revolucionária bem como a burguesa. A revolução foi deixada dentro da sociedade, como parte daquele tumulto de lutas ideológicas que a arte e a poesia consideram tão impropício a partir do momento em que ele comece a envolver aquelas "preciosas" crenças axiomáticas em que a cultura até agora teve de se basear. Assim, desenvolveu-se a ideia de que a verdadeira e mais importante função da vanguarda não era "experimentar", mas encontrar um caminho no

qual fosse possível manter a cultura *em movimento* em meio à violência e à confusão ideológicas. Distanciando-se completamente do público, o poeta ou artista de vanguarda buscava manter o alto nível de sua arte tanto estreitando-a como elevando-a à expressão de um absoluto em que todas as relatividades e contradições estariam inteiramente resolvidas ou seriam irrelevantes. Surgem a "arte pela arte" e a "poesia pura", e o tema ou conteúdo torna-se algo a ser evitado como uma praga.

Foi em busca do absoluto que a vanguarda chegou à arte "abstrata" ou "não objetiva" – e a poesia também. O poeta ou o artista de vanguarda tentam na verdade imitar Deus criando algo válido somente em seus próprios termos, da forma como é válida a própria natureza, da forma como uma paisagem – e não sua representação – é esteticamente válida; algo *dado*, incriado, independente de significados, similares ou originais. O conteúdo deve ser dissolvido tão completamente na forma que a obra de arte ou de literatura não possa ser reduzida no todo ou em parte a nada que não seja ela mesma.

Mas o absoluto é absoluto, e o poeta ou artista, sendo o que é, partilha alguns valores relativos mais do que outros. Os próprios valores em nome dos quais ele invoca o absoluto são valores relativos, os valores da estética. E assim passa a imitar não Deus – aqui eu uso "imitar" em seu sentido aristotélico –, mas as disciplinas e processos da própria arte ou literatura. Esta é a gênese do "abstracionismo".[32] Ao desviar sua atenção do tema da experiência comum, o poeta ou artista se volta para o meio de seu próprio ofício. O não figurativo ou "abstrato", para ter alguma validade estética, não pode ser arbitrário ou acidental, mas deve derivar da obediência a alguma limitação ou original adequado. Esta limitação, uma vez que se renunciou ao mundo da experiência comum externa, só pode ser encontrada nos próprios processos ou disciplinas através dos quais a arte e a literatura já o imitaram. Eles mesmos tornam-se o tema da arte e da literatura. Se, para continuar com Aristóteles, toda arte e literatura é imitação, então o que temos aqui é a imitação do ato de imitar. Citando Yeats:

> *Nor is there singing school but studying*
> *Monuments of its own magnificence.*
> [Nem há outra escola de canto senão o estudo
> dos monumentos de sua própria magnificência.]

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandínski, Brancusi, até mesmo Klee, Matisse e Cézanne tiram sua principal inspiração do meio no qual trabalham.[33] A excitação de sua arte parece consistir acima de tudo em sua preocupação pura com a invenção e o arranjo de espaços, superfícies, formas, cores etc., excluindo tudo que não esteja necessariamente implicado nesses fatores. A atenção de poetas como Rimbaud,

Mallarmé, Valéry, Eluard, Pound, Hart Crane, Stevens, até mesmo Rilke e Yeats, parece estar centrada no esforço de criar poesia e nos próprios "momentos" da conversão poética, mais do que na experiência que deve converter-se em poesia. É claro que isso não pode excluir outras preocupações em seu trabalho, pois a poesia deve lidar com palavras, e palavras devem comunicar. Alguns poetas, como Mallarmé e Valéry,[34] são mais radicais a esse respeito do que outros – deixando de lado aqueles poetas que tentaram compor poesia feita apenas de puro som. Entretanto, se fosse mais fácil definir a poesia, a poesia moderna seria muito mais "pura" e "abstrata". Quanto aos outros campos da literatura, a definição da estética de vanguarda aqui exposta não é nenhum leito de Procusto. Mas, à parte o fato de que a maioria dos nossos melhores romancistas contemporâneos frequentou a escola com a vanguarda, é significativo que o livro mais ambicioso de Gide seja um romance sobre a escritura de um romance e que *Ulisses* e *Finnegan's Wake*, de Joyce, pareçam ser, acima de tudo, como diz um crítico francês, a redução da experiência à expressão em nome da expressão, importando mais a expressão do que o que está sendo expresso.

O fato de que a cultura de vanguarda é imitação do ato de imitar – o fato em si – não pede nem aprovação nem reprovação. A verdade é que esta cultura contém em si mesma algo do mesmo alexandrinismo que busca superar. Os versos citados de Yeats referiam-se a Bizâncio, que é muito próxima de Alexandria; e em certo sentido essa imitação do ato de imitar é uma espécie superior de alexandrinismo. Mas há uma diferença muito importante: a vanguarda se move, enquanto o alexandrinismo fica parado. E é isto, precisamente, o que justifica os métodos da vanguarda e os torna necessários. A necessidade reside no fato de que hoje não é possível de nenhum outro modo criar arte e literatura de alto nível. Questionar essa necessidade brandindo termos como "formalismo", "purismo", "torre de marfim", e assim por diante, é estúpido ou desonesto. Isso não quer dizer, no entanto, que a vanguarda é o que é por ser *socialmente* vantajosa. Muito pelo contrário.

A especialização da vanguarda nela mesma, o fato de que seus melhores artistas são artistas de artistas, seus melhores poetas, poetas de poetas, afastou uma grande quantidade daqueles que anteriormente eram capazes de desfrutar e apreciar a arte e a literatura ambiciosas, mas que agora não desejam ou são incapazes de adquirir uma iniciação nos segredos de seu ofício. As massas sempre se mantiveram mais ou menos indiferentes à cultura no processo de desenvolvimento. Mas hoje em dia esta cultura está sendo abandonada por aqueles aos quais ela realmente pertence – nossa classe dominante. Pois é a esta última que a vanguarda pertence. Nenhuma cultura pode se

desenvolver sem uma base social, sem uma fonte de renda estável. E no caso da vanguarda isso foi providenciado por uma elite da classe dominante daquela sociedade da qual a vanguarda supunha ter se separado, mas à qual sempre se manteve vinculada por um cordão umbilical de ouro. O paradoxo é real. E agora esta elite está encolhendo rapidamente. Como a vanguarda constitui a única cultura viva que temos hoje, a sobrevivência da cultura em geral no futuro próximo está portanto ameaçada.

Não devemos nos deixar enganar por fenômenos superficiais ou sucessos locais. As mostras de Picasso ainda atraem multidões, e ainda se ensina T. S. Eliot nas universidades; os negociantes de arte moderna ainda fazem negócios, e os editores ainda publicam alguma poesia "difícil". Mas a própria vanguarda, já percebendo o perigo, está se tornando cada vez mais tímida a cada dia que passa. O academicismo e o comercialismo estão aparecendo nos lugares mais estranhos. Isto só pode significar uma coisa: que a vanguarda está se tornando insegura do público do qual ela depende – os ricos e os cultos.

Será que a própria natureza da cultura de vanguarda é a única responsável pelo perigo em que ela se encontra? Ou essa é só uma carga perigosa? Há outros fatores, talvez mais importantes, envolvidos?

II

Onde há uma vanguarda geralmente também encontramos uma retaguarda. É bem verdade – simultaneamente à entrada em cena da vanguarda, um outro novo fenômeno cultural apareceu no Ocidente industrial: aquilo a que os alemães dão o maravilhoso nome de *Kitsch*: a arte e a literatura popular e comercial com seus cromotipos, capas de revista, ilustrações, anúncios, subliteratura, histórias em quadrinhos, a música do Tin Pan Alley, sapateado, filmes de Hollywood etc. etc. Por alguma razão esta aparição gigantesca sempre foi tida como um dado. Está na hora de examinarmos suas razões e porquês.

O kitsch é um produto da revolução industrial que urbanizou as massas da Europa ocidental e da América e estabeleceu o que se chama de alfabetização universal.

Antes disso, o único mercado para a cultura formal, enquanto distinta da cultura popular, estava entre aqueles que, além de poder ler e escrever, podiam dispor do lazer e do conforto que sempre acompanham qualquer gênero de cultura. Isso estava até então inextricavelmente associado à alfabetização. Mas com a introdução da alfabetização universal a habilidade de ler e escrever tornou-se uma capacidade quase tão prosaica quanto dirigir um carro, e não servia mais para distinguir as inclinações culturais de um

indivíduo, pois não era mais exclusividade dos gostos refinados.

Os camponeses que se estabeleceram nas cidades como proletários ou pequeno-burgueses aprenderam a ler e escrever em nome da eficiência, mas não conquistaram o tempo livre e a comodidade necessários para a apreciação da cultura tradicional da cidade. Perdendo, entretanto, seu gosto pela cultura popular cujo pano de fundo era o campo, e descobrindo, ao mesmo tempo, uma nova capacidade para o tédio, as novas massas urbanas passaram a exercer pressão sobre a sociedade para que lhes proporcionasse um tipo de cultura compatível com seu próprio consumo. Para atender à demanda do novo mercado, uma nova mercadoria foi criada: a cultura *Ersatz*, o kitsch, destinado àqueles que, insensíveis aos valores da cultura genuína, ainda assim estão famintos pela diversidade que somente algum tipo de cultura pode proporcionar.

O kitsch, usando como matéria-prima os simulacros degradados e academicizados da cultura genuína, acolhe e cultiva essa insensibilidade, que é a fonte de seus lucros. O kitsch é mecânico e opera por fórmulas. É experiência vicária e sensações falsas. Muda de acordo com o estilo, mas permanece sempre o mesmo. É o epítome de tudo aquilo que é espúrio na vida de nosso tempo. Finge não exigir nada de seus clientes a não ser dinheiro – nem mesmo seu tempo.

A precondição para o kitsch, uma condição sem a qual ele seria impossível, é a completa disponibilidade de uma tradição cultural plenamente amadurecida, de cujas descobertas, aquisições e autoconsciência aperfeiçoada o kitsch pode tirar vantagem para seus próprios fins. Ele empresta dela mecanismos, truques, estratagemas, práticas, temas, converte-os em um sistema e descarta o resto. Ele extrai seu sangue vital, por assim dizer, dessa reserva de experiência acumulada. É isso o que na verdade se quer dizer quando se diz que a arte e a literatura populares de hoje foram a arte e a literatura ousadas e esotéricas de ontem. Obviamente, nada disso é verdade. O que se quer dizer é que, depois de um tempo suficiente, o novo é pilhado para compor novos "coquetéis", que são então diluídos e servidos como kitsch. Evidentemente, todo kitsch é acadêmico; e, reciprocamente, tudo que é acadêmico é kitsch. Pois aquilo que é chamado acadêmico enquanto tal já não tem existência independente, mas tornou-se a "fachada" pomposa para o kitsch. Os métodos de industrialização suplantam o artesanato.

Porque pode ser produzido mecanicamente, o kitsch tornou-se parte integrante de nosso sistema produtivo de um modo como a cultura verdadeira nunca poderia ser, exceto por acidente. Ele foi capitalizado com enormes investimentos que deveriam produzir retornos compatíveis; é compelido a estender, assim como a manter, seus mercados. Embora ele seja essencialmente seu próprio vendedor, criou-se para ele um grande

aparato de vendas, que exerce pressão sobre cada membro da sociedade. Armadilhas são dispostas até mesmo naquelas áreas que, por assim dizer, representam os reservatórios da cultura genuína. Não é suficiente hoje, num país como o nosso, ter uma inclinação para a cultura; é preciso ser possuído por uma verdadeira paixão por ela para ter o poder de resistir aos artigos falsos que nos cercam e nos pressionam a partir do momento em que temos idade suficiente para ler gibis. O kitsch é enganador. Tem muitos níveis diferentes, e alguns deles são elevados o suficiente para se tornarem perigosos para quem busca ingenuamente a verdadeira luz. Uma revista como *The New Yorker*, que é fundamentalmente kitsch de alta classe para o mercado de luxo, converte e dilui uma grande quantidade de material de vanguarda para seu próprio uso. E nem todo item particular do kitsch é completamente desprovido de valor. Vez ou outra ele produz algo de mérito, algo que tem um autêntico sabor popular; e esses exemplos isolados e acidentais têm enganado pessoas que deveriam ter bom-senso.

Os enormes lucros do kitsch são uma fonte de tentação para a própria vanguarda, e seus membros nem sempre resistiram a essa tentação. Escritores e artistas ambiciosos modificam suas obras sob a pressão do kitsch, quando não sucumbem inteiramente a ele. Aparecem então aqueles intrigantes casos fronteiriços, como o popular romancista Simenon na França e Steinbeck em nosso país. O resultado líquido é sempre, em qualquer caso, em detrimento da cultura autêntica.

O kitsch não ficou confinado às cidades em que nasceu, mas transbordou para o campo, varrendo a cultura popular. Nem mostrou nenhum respeito por fronteiras geográficas ou nacionais e culturais. Como mais um produto de massa do industrialismo ocidental, ele fez um roteiro triunfal pelo mundo, varrendo e descaracterizando culturas nativas de um país colonial após outro, de modo que está agora em via de se tornar uma cultura universal, a primeira cultura universal já vista. Hoje o nativo da China, não menos do que o índio sul-americano, o hindu, não menos do que o polinésio, passaram a preferir, em vez dos produtos de sua arte nativa, capas de revista, seções de rotogravura e garotas de calendário. Como essa virulência do kitsch, essa atração irresistível, pode ser explicada? Naturalmente, o kitsch feito a máquina pode custar menos do que o artigo artesanal nativo, e o prestígio do Ocidente também ajuda; mas por que o kitsch é um artigo de exportação tão mais lucrativo do que Rembrandt? Afinal, a reprodução de um é tão barata quanto a do outro.

Em seu último artigo sobre o cinema soviético na *Partisan Review*, Dwight Macdonald afirma que o kitsch, nos últimos dez anos, se tornou a cultura dominante na Rússia soviética. Ele culpa o regime político por isso – não somente pelo fato de que o

kitsch é a cultura oficial, mas também porque na verdade é a cultura mais popular, dominante, e ele cita a seguinte passagem de *The Seven Soviet Artists*, de Kurt London: "a atitude das massas com relação tanto ao estilo antigo quanto ao novo romance provavelmente permanece essencialmente dependente da natureza da educação que lhes foi proporcionada por seus respectivos Estados". E continua: "Por que, afinal, camponeses ignorantes deveriam preferir Repin [um grande expoente do kitsch acadêmico russo na pintura] a Picasso, cuja técnica abstrata é pelo menos tão relevante para a arte popular primitiva deles quanto o estilo realista do primeiro? Não, se as massas enchem o Tretyakov [o museu moscovita de arte contemporânea: kitsch], é principalmente porque foram condicionadas a fugir do 'formalismo' e a admirar o 'realismo socialista'".

Em primeiro lugar, não é simplesmente uma questão de escolha entre o antigo e o novo, como London parece crer – mas de uma escolha entre o antigo ruim, moderno, e o genuinamente novo. A alternativa a Picasso não é Michelangelo, mas o kitsch. Em segundo lugar, nem na Rússia atrasada nem no Ocidente avançado as massas preferem o kitsch simplesmente porque seus governos as condicionam nessa direção. Onde os sistemas educacionais estatais se dão ao trabalho de mencionar a arte, dizem-nos que devemos respeitar os antigos mestres, não o kitsch; e mesmo assim nós penduramos Maxfield Parrish ou algum equivalente seu em nossas paredes, no lugar de Rembrandt ou Michelangelo. Além do mais, como aponta o próprio Macdonald, por volta de 1925, quando o regime soviético estimulava o cinema de vanguarda, as massas russas continuavam a preferir os filmes de Hollywood. Não, o "condicionamento" não explica a potência do kitsch.

Todos os valores são valores humanos, valores relativos, na arte como em qualquer outro lugar. No entanto, parece ter havido um consenso mais ou menos geral entre a parte culta da humanidade em todas as épocas sobre o que é a arte ruim. O gosto variou, mas não além de certos limites; os especialistas contemporâneos concordam com os japoneses do século XVIII em que Hokusai foi um dos maiores artistas de seu tempo; nós concordamos até com os antigos egípcios em que a arte da Terceira e da Quarta Dinastias era a mais digna de ser tomada como modelo por aqueles que vieram depois. Podemos ter passado a preferir Giotto a Rafael, mas não negamos que Rafael foi um dos melhores pintores de sua época. Tem havido sempre um consenso, portanto, e esse consenso se apoia, creio, em uma distinção razoavelmente constante feita entre aqueles valores que só são encontrados na arte e os valores que podem ser encontrados em outro lugar. O kitsch, em virtude de uma técnica racionalizada que se baseia na ciência e na indústria, apagou

na prática essa distinção.

Vejamos, por exemplo, o que ocorre quando um camponês russo ignorante, como menciona Macdonald, se coloca com uma hipotética liberdade de escolha diante de duas pinturas, uma de Picasso, outra de Repin. Na primeira ele vê, digamos, um jogo de linhas, cores e espaços que representam uma mulher. A técnica abstrata – aceitando a suposição de Macdonald, da qual estou inclinado a duvidar – lhe lembra de alguma forma os ícones que ele deixou em seu vilarejo, e ele sente a atração do familiar. Podemos até supor que ele intua vagamente alguns dos grandes valores artísticos que os cultos encontram em Picasso. Em seguida ele se volta para a pintura de Repin e vê uma cena de batalha. A técnica não é tão familiar – enquanto técnica. Mas isso pesa muito pouco para o camponês, pois ele subitamente descobre valores na pintura de Repin que lhe parecem muito superiores aos valores que está acostumado a encontrar na arte dos ícones; e a própria não familiaridade é uma das fontes daqueles valores: os valores do prontamente reconhecível, do miraculoso e do simpático. Na pintura de Repin, o camponês reconhece e vê coisas da forma como reconhece e vê coisas fora dos quadros – não há descontinuidade entre a arte e a vida, nenhuma necessidade de aceitar uma convenção e de dizer a si mesmo que o ícone representa Jesus porque pretende representar Jesus, mesmo que não lembre muito um homem. Que Repin possa pintar de forma tão realista que as identificações sejam imediatamente evidentes, sem nenhum esforço da parte do espectador – isso é que é milagroso. O camponês também se satisfaz com a riqueza dos significados evidentes que ele encontra na pintura: "ela conta uma história". Em comparação, Picasso e os ícones são muito austeros e áridos. E mais, Repin eleva a realidade e a torna dramática: o pôr do sol, granadas explodindo, homens que correm e caem. Não há mais nenhuma dúvida sobre Picasso ou os ícones. Repin é o que o camponês quer, e nada além de Repin. Entretanto, é uma sorte para Repin que o camponês esteja protegido dos produtos do capitalismo americano, pois ele não teria nenhuma chance contra uma capa do *Saturday Evening Post* de Norman Rockwell.

Em última análise, pode-se dizer que o espectador culto extrai de Picasso os mesmos valores que o camponês obtém de Repin, pois o que o último aprecia em Repin é de certa forma arte também, por mais inferior que seja a escala, e ele é levado a observar pinturas pelos mesmos instintos que movem o espectador culto. Mas os valores últimos que o espectador culto extrai de Picasso são extraídos em uma segunda instância, como resultado da reflexão sobre a impressão imediata deixada pelos valores plásticos. É somente então que entram em jogo o reconhecível, o miraculoso e o simpático. Eles não estão presentes imediatamente ou externamente na pintura de Picasso, mas devem ser

projetados nela pelo espectador sensível o bastante para reagir suficientemente às qualidades plásticas. Eles dizem respeito ao efeito "refletido". Em Repin, por outro lado, o efeito "refletido" já foi incluído na pintura, pronto para a apreciação não reflexiva do espectador.[35] Onde Picasso pinta a *causa*, Repin pinta o *efeito*. Repin pré-digere a arte para o espectador e poupa a ele esforço, proporciona-lhe um atalho para o prazer da arte que evita o que é necessariamente difícil na arte genuína. Repin, ou o kitsch, é arte sintética.

A mesma tese pode ser levantada a respeito da literatura kitsch: ela proporciona experiência vicária para o insensível com uma imediatidade muito maior do que pode esperar fazer a ficção séria. Eddie Guest e o *Indian Love Lyrics* são mais poéticos do que T. S. Eliot e Shakespeare.

III

Se a vanguarda imita os processos da arte, o kitsch, como vemos agora, imita seus efeitos. A nitidez dessa antítese é mais do que meramente inventada; ela corresponde ao intervalo enorme que separa dois fenômenos culturais tão simultâneos quanto a vanguarda e o kitsch – e o define. Esse intervalo, muito grande para ser preenchido por todas as infinitas gradações do "modernismo" popularizado e do kitsch "modernista", corresponde por sua vez a um intervalo social que sempre existiu na cultura formal, como em outros lugares da sociedade civilizada, e cujos dois termos convergem e divergem em relação fixa com a estabilidade crescente ou decrescente de uma determinada sociedade. Sempre houve de um lado a minoria dos poderosos – e portanto os cultos – e de outro lado a grande massa dos explorados e pobres – e portanto os ignorantes. A cultura formal sempre pertenceu aos primeiros, enquanto os últimos tiveram de se contentar com a cultura popular ou rudimentar, ou o kitsch.

Em uma sociedade estável que funciona suficientemente bem para manter fluidas as contradições entre as classes, a dicotomia social torna-se um pouco embaçada. Os axiomas de poucos são compartilhados por muitos; estes últimos acreditam supersticiosamente naquilo em que os primeiros acreditam sobriamente. E são esses os momentos da história em que as massas conseguem sentir fascinação e admiração pela cultura, mesmo que num plano muito elevado, o de seus mestres. Isso se aplica pelo menos à cultura plástica, que é acessível a todos.

Na Idade Média o artista plástico aderia pelo menos formalmente aos denominadores comuns mais baixos da experiência. Isso se manteve verdadeiro em certa medida até o século XVII. Estava disponível, para ser imitada, uma realidade conceitual universalmente

válida, em cuja ordem o artista não podia interferir. O conteúdo da arte era prescrito por aqueles que encomendavam as obras de arte, que não eram criadas, como na sociedade burguesa, com base na especulação. Precisamente porque seu conteúdo era predeterminado, o artista estava livre para concentrar-se no meio. Ele não precisava ser um filósofo, ou visionário, mas simplesmente um artesão. Enquanto houve um consenso geral sobre quais eram os assuntos mais dignos da arte, o artista foi dispensado da necessidade de ser original e inventivo acerca do "argumento" e pôde devotar toda sua energia a problemas formais. Para ele o meio se tornava, no plano privado, profissional, o próprio conteúdo de sua arte, exatamente como hoje o meio é o conteúdo público da arte do pintor abstrato, com a diferença, entretanto, de que o artista medieval tinha de esconder sua preocupação profissional em público, era sempre constrangido a suprimir e subordinar o elemento profissional e o pessoal na obra de arte acabada e oficial. Se, como membro comum da comunidade cristã, ele sentia alguma emoção pessoal a respeito de seu tema, isto só contribuía para o enriquecimento do significado público da obra. Foi só com o Renascimento que as inflexões pessoais tornam-se legítimas, devendo ser mantidas, no entanto, dentro dos limites do simplesmente e universalmente reconhecível. E foi só com Rembrandt que os artistas "solitários" começam a aparecer, isolados em sua arte.

Mas mesmo durante a Renascença, e enquanto a arte ocidental estava procurando aperfeiçoar sua técnica, as vitórias neste âmbito só podiam ser sinalizadas pelo sucesso na imitação realista, já que não havia nenhum outro critério objetivo disponível. Portanto, as massas ainda podiam encontrar na arte de seus mestres objetos de admiração e fascínio. Mesmo o pássaro que bicava a fruta na pintura de Zêuxis era uma forma de aplauso.

É um lugar-comum que a arte se torna caviar para o público em geral quando a realidade que ela imita não mais corresponde nem grosseiramente à realidade reconhecida por este público. Mesmo então, entretanto, o ressentimento que o homem comum pode sentir é silenciado pela sujeição que ele mantém diante dos patronos desta arte. Somente quando ele se torna insatisfeito com a ordem social que eles administram é que começa a criticar sua cultura. Então o plebeu encontra coragem pela primeira vez para expressar abertamente suas opiniões. Todo homem, do conselheiro da aldeia de Tammany ao pintor de paredes austríaco, acha que tem direito a sua opinião sobre arte. Frequentemente, esse ressentimento em relação à cultura ocorre onde a insatisfação com a sociedade é uma insatisfação reacionária que se expressa no revivalismo e no puritanismo, e finalmente no fascismo. Aqui, os revólveres e as tochas começam a ser

mencionados juntamente com a cultura. Em nome da santidade ou da pureza do sangue, em nome dos caminhos simples e das virtudes sólidas, começa a destruição das estátuas.

IV

Retornemos por um momento ao nosso camponês russo e suponhamos que após ele ter preferido Repin a Picasso o aparato educacional do Estado venha e lhe diga que ele está errado, que deveria ter escolhido Picasso – e lhe mostre o porquê. É bem possível que o Estado soviético faça algo assim. Mas, sendo as coisas como são na Rússia – e em todos os outros lugares –, o camponês logo descobre que, precisando trabalhar duramente o dia inteiro para sua sobrevivência e vivendo nas circunstâncias rudes e desconfortáveis em que vive, não dispõe de tempo livre, energia e conforto suficientes para preparar-se para a apreciação de Picasso. Isso exige, afinal, uma considerável quantidade de "condicionamento". A alta cultura é uma das criações humanas mais artificiais, e o camponês não encontra dentro de si nenhuma urgência "natural" que o conduza na direção de Picasso apesar de todas as dificuldades. No fim, quando sentir vontade de olhar pinturas o camponês voltará ao kitsch, pois pode apreciá-lo sem fazer esforço. O Estado é inútil nesta questão e assim permanecerá enquanto os problemas da produção não tiverem sido resolvidos num sentido socialista. O mesmo é verdadeiro, é claro, para os países capitalistas e torna todo o discurso sobre arte para as massas nesses lugares pura demagogia.[36]

Atualmente, quando um regime político estabelece uma política cultural oficial, ele o faz com objetivos demagógicos. Se o kitsch é a tendência oficial da cultura na Alemanha, na Itália e na Rússia, não é porque seus respectivos governos são controlados por filisteus, mas porque o kitsch é a cultura das massas nesses países, como é em qualquer outro lugar. O encorajamento do kitsch é meramente uma das formas não onerosas pelas quais os regimes totalitários buscam ganhar a simpatia de seus subordinados. Como esses regimes – mesmo supondo que o queiram – não podem elevar o nível cultural das massas de nenhuma forma que não seja através de uma rendição ao socialismo internacional, eles adulam as massas rebaixando a cultura para o seu nível. É por esta razão que a vanguarda é proscrita, e não tanto porque uma cultura superior seja intrinsecamente mais crítica. (A questão de se a vanguarda poderia ou não florescer sob um regime totalitário não é pertinente neste ponto.) Na realidade, o problema central com a arte e a literatura de vanguarda, do ponto de vista dos fascistas e dos Stálinistas, não é que são críticas demais, mas que são "inocentes" demais, que é muito difícil injetar nelas propaganda eficaz, e que o kitsch se presta mais a esta finalidade. O kitsch mantém um ditador em contato mais próximo com a "alma" do povo. Se a cultura oficial fosse superior ao nível

geral das massas, correria o risco de ficar isolada.

Mesmo assim, se as massas exigissem arte e literatura de vanguarda, Hitler, Mussolini e Stálin não hesitariam por muito tempo em tentar satisfazer essa demanda. Hitler é o pior inimigo da vanguarda, tanto em termos pessoais como doutrinários, e no entanto isso não impediu que Goebbels, em 1932-33, cortejasse assiduamente os artistas e os escritores de vanguarda. Quando Gottfried Benn, um poeta expressionista, aderiu aos nazistas, ele foi recebido com toques de clarim, embora naquele preciso momento Hitler estivesse denunciando o expressionismo como *Kulturbolschewismus*. Isso ocorreu numa época em que os nazistas sentiram que o prestígio da vanguarda entre o público culto alemão poderia lhes ser proveitoso, e considerações práticas dessa natureza, sendo os nazistas políticos tão habilidosos, sempre tiveram precedência sobre as inclinações pessoais de Hitler. Mais tarde os nazistas se deram conta de que era mais prático aceder aos desejos das massas em questões de cultura do que àqueles de seus patrocinadores; estes últimos, quando estava em jogo a preservação do poder, estavam tão dispostos a sacrificar sua cultura como estavam com relação a seus valores morais; enquanto as massas, precisamente porque o poder lhes estava sendo negado, precisavam ser iludidas de todas as maneiras possíveis. Era necessário promover, num estilo muito mais grandioso do que nas democracias, a ilusão de que as massas realmente governavam. A literatura e a arte que as massas apreciam e entendem deveriam ser proclamadas como as únicas verdadeiras e qualquer outra espécie de arte e literatura deveria ser suprimida. Nessas circunstâncias, pessoas como Gottfried Benn, não importa quão ardentemente apoiem Hitler, tornam-se um problema; e não se ouve mais falar delas, como acontece na Alemanha nazista.

Podemos perceber então que, embora de um determinado ponto de vista o filistinismo pessoal de Hitler e Stálin não seja acidental com relação aos papéis políticos que eles desempenham, de um outro ponto de vista este é somente um fator que contribui incidentalmente para a determinação das políticas culturais de seus respectivos regimes. O seu filistinismo pessoal simplesmente acrescenta brutalidade e tenebrosidade a políticas culturais que eles seriam forçados a apoiar de qualquer forma pela pressão de todas as suas outras políticas – ainda que eles fossem, pessoalmente, adeptos da cultura de vanguarda. Aquilo que a aceitação do isolamento da Revolução Russa força Stálin a fazer, Hitler é compelido a fazer devido a sua aceitação das contradições do capitalismo e a seus esforços para congelá-las. Quanto a Mussolini, seu caso é um exemplo perfeito da plena *disponibilité* de um realista nessas questões. Durante anos ele manteve um olhar benevolente diante dos futuristas e construiu estações ferroviárias e prédios de

apartamentos estatais modernistas. Ainda é possível ver nos subúrbios de Roma mais apartamentos modernistas do que praticamente em qualquer outro lugar do mundo. Talvez o fascismo quisesse mostrar sua atualidade para ocultar o fato de que era, ao contrário, um retrocesso; talvez ele quisesse se conformar ao gosto da rica elite a que servia. De qualquer forma, Mussolini parece ter percebido afinal que lhe seria mais útil adequar-se ao gosto cultural da massa italiana do que ao gosto de seus patronos. Deve-se proporcionar às massas objetos de admiração e fascínio; os patronos podem ser dispensados. E assim encontramos Mussolini anunciando um "novo estilo imperial". Marinetti, De Chirico e outros são mandados para a obscuridade periférica, e a nova estação ferroviária em Roma não será mais modernista. Que Mussolini tenha demorado a chegar a isso somente ilustra melhor a relativa hesitação com que o fascismo italiano reconheceu as implicações necessárias de seu papel.

O capitalismo em declínio percebe que, qualquer que seja a qualidade que ele ainda é capaz de produzir, ela torna-se quase invariavelmente uma ameaça à sua própria existência. Os avanços na cultura, não menos do que os avanços na ciência e na indústria, corroem a própria sociedade sob cuja égide eles são possíveis. Aqui, como em todas as outras questões atualmente, é preciso citar Marx ao pé da letra. Hoje, já não olhamos na direção do socialismo em nome de uma nova cultura – é inevitável que ela apareça uma vez que tenhamos o socialismo. Hoje, nós olhamos na direção do socialismo *simplesmente* para preservar qualquer cultura viva existente.

p. s. Para minha consternação, soube anos depois de este texto ter sido publicado que Repin nunca pintou uma cena de batalha; ele não era esse tipo de pintor. Eu havia atribuído a ele a pintura de outra pessoa. Isso mostrou meu provincianismo em relação à arte russa do século XIX. [1972]

A DIFÍCIL SITUAÇÃO DA CULTURA [1953]

T. S. Eliot fez muito no sentido de expor as superficialidades que acompanham a popularização das ideias liberais, mas ele o fez mais atacando as opiniões estabelecidas do que as ideias propriamente. E no início sua polêmica parece ter sido não tanto com o liberalismo em particular, mas sim com a morte da sensibilidade em geral. Somente nos anos 20, após sua conversão religiosa – e quando ele começara a seguir aquele precedente, estabelecido no século XVIII, segundo o qual o escritor eminente, descobrindo na meia-idade que a literatura não é suficiente, aspira ao papel maior de sábio ou profeta –, só então sua posição se solidificou de forma conscientemente antiliberal. Mas foi então também que a sensibilidade de Eliot começou a mostrar sintomas do mesmo mal que ele diagnosticara. Seu fraco por atitudes que ele talvez apreciasse honestamente, mas que não adquirira honestamente, tornou-se mais marcante; e uma nota de paródia involuntária insinuava-se aqui e ali em sua prosa. Ele começou a se pronunciar com maior frequência sobre assuntos sociais e políticos bem como religiosos – com uma gravidade sempre mais afetada, aliviada por um tom brincalhão que era sempre mais constrangedor. E passou a fazer afirmações que fariam quem as lesse duvidar dos próprios olhos.

Tudo isso serve para explicar com que seriedade penso que deva ser entendido o último livro de Eliot, *Notas para uma definição da cultura*. A cada página, temos consciência de quem é seu autor, e por essa razão ficamos ainda mais chocados com certas coisas que encontramos. Que Eliot possa ser inexperiente quando se afasta da literatura não é nenhuma novidade, mas nunca antes ele se mostrou tão imaturo, ou mesmo bobo, quanto aqui.

Abundam no livro truísmos do tipo: "pode-se argumentar que a igualdade completa significa irresponsabilidade universal" e "Uma democracia em que todos tivessem uma responsabilidade igual por tudo seria opressiva para os conscienciosos e licenciosa para os demais". Um parágrafo começa com a sentença: "O problema da colonização surge da migração". Menciona-se o "molde oriental da mentalidade russa" e "vastas forças impessoais". O livro refere-se aos mitos americanos como "aquele artigo inflamável e influente: o filme de celuloide". Um parágrafo que termina com a frase "destruindo nossos antigos edifícios para preparar o chão sobre o qual nômades bárbaros do futuro acamparão em suas caravanas mecanizadas" é desculpado como um "floreio incidental para aliviar os sentimentos do escritor e talvez alguns de seus leitores mais sensíveis" – em aparente ignorância de quanto esse floreio representa uma peça surrada do jargão

jornalístico. Fica-se mais do que chocado; fica-se estarrecido com a seguinte afirmação: "Eu não aprovo o extermínio do inimigo: a política de extermínio, ou, como se diz barbaramente, a liquidação de inimigos, é um dos desenvolvimentos mais alarmantes da guerra e da paz modernas, do ponto de vista daqueles que desejam a sobrevivência da cultura. O inimigo é necessário".

No entanto, apesar de tudo o que é inconsistente, estúpido e até cruel nesse livro, ele demonstra mais uma vez o faro de Eliot para a questão certa na hora certa. Ele encara um grande problema do qual muitos pensadores liberais ou esclarecidos preferem escapar, e fixa alguns dos limites dentro dos quais é preciso lidar com esse problema. E, mesmo levando em conta suas gafes e a extensão de sua irresponsabilidade intelectual, ainda sobra muita coisa que merece ser levada a sério.

o próprio título, *Notas para uma definição da cultura*, é enganador, pois Eliot simplesmente fornece uma definição e na verdade se resume a isso. A cultura "inclui todas as atividades características de um povo: o Derby Day… a máquina de fliperama… o repolho cozido cortado em tiras… igrejas góticas do século XIX e a música de Elgar". E "o que é parte de nossa cultura também é parte de nossa religião *vivida*". Da forma como Eliot usa os termos, "civilização" parece ser muito mais abrangente do que "cultura", mas ele também tende a tornar os dois termos intercambiáveis, com consequências constrangedoras para ele próprio e para seus argumentos.

Em seu capítulo introdutório ele escreve:

> A questão mais importante que podemos colocar é se existe algum padrão permanente pelo qual é possível comparar uma civilização a outra, e fazer previsões a respeito da melhora ou declínio de nossa própria civilização. Temos de admitir, ao comparar uma civilização com outra, e ao comparar os diferentes estágios de nossa própria civilização, que nenhuma sociedade e nenhuma época dela realiza todos os valores da civilização. Nem todos esses valores são compatíveis uns com os outros: o que é pelo menos tão certo é que na realização de alguns perdemos a capacidade de apreciação de outros. Entretanto, podemos distinguir entre avanço e retrocesso. Podemos afirmar com alguma segurança que o nosso é um período de declínio; que os padrões da cultura são inferiores ao que eram há cinquenta anos; e que as evidências deste declínio são visíveis em qualquer campo da atividade humana. Não vejo razão para que a decadência da cultura não deva prosseguir, e para que não possamos até prever um período, de duração indefinida, do qual seja possível dizer que nele não haverá nenhuma cultura. Então a cultura terá de nascer novamente do solo; e quando digo que deve novamente nascer do solo, não estou querendo dizer que ela será trazida à existência por alguma atividade de demagogos políticos. A questão colocada por este ensaio é se há condições permanentes em cuja ausência não se pode esperar nenhuma cultura superior.

Eliot não faz mais referência a um "padrão permanente" de comparação, embora esta seja a "questão mais importante que podemos colocar". Ficamos imaginando como, "entretanto, é possível distinguir entre cultura superior e inferior […] entre avanço e retrocesso", e de onde é que vem aquela "alguma segurança" com a qual se afirma que evidências de um declínio nos padrões culturais são atualmente visíveis em "qualquer

campo da atividade humana".

Certamente a evidência preponderante mostraria, nos últimos cinquenta anos, o oposto do declínio *cultural* na ciência e no saber, na medicina e na engenharia. A maior parte do mundo ocidental come comida mais bem preparada e mora em habitações mais agradáveis do que antes; e, mesmo que os ricos tenham perdido em boas maneiras, os menos ricos estão certamente mais preparados do que eram. A afirmação de Eliot não é só exagerada; é também desnecessária. Se ele tivesse se restringido a dizer que os padrões estavam em declínio nos níveis superiores da cultura desinteressada, não seria necessário abandonar o bom-senso para concordar com ele, como eu mesmo concordaria (embora eu não seja mais preparado do que ele para estabelecer um "padrão permanente" de comparação). E, dado que houve uma certa melhora nos níveis médios de cultura, tenho certeza de que todos concordaríamos que nenhum grau de melhora neste nível pode compensar a deterioração de seus níveis mais elevados.

O peso das *Notas* está numa descrição de três das "condições permanentes em cuja ausência não se pode esperar nenhuma cultura superior". Eliot não propõe que se proceda imediatamente ao estabelecimento ou restauração dessas condições; ele duvida que seja possível fazê-lo em um futuro concebível; só espera dissipar as ilusões difundidas sobre a efetividade de medidas *ad hoc*.

A primeira das três condições é uma

> estrutura orgânica (não meramente planejada, mas crescente) tal que possa alimentar a transmissão hereditária de cultura dentro de uma cultura; isto requer a persistência das classes sociais. A segunda é a necessidade de que uma cultura seja analisável, geograficamente, em culturas locais: isso suscita o problema do "regionalismo". A terceira é o equilíbrio entre unidade e diversidade na religião – ou seja, universalidade de doutrina com particularidade de culto e devoção.

Estas não são "todas as condições necessárias para que uma cultura floresça", mas "até onde vai minha observação, é improvável que haja uma civilização superior da qual estas condições estejam ausentes".

Aqui, novamente, o argumento de Eliot é mais bem fundamentado do que pode parecer. Pode-se discutir se a segunda e a terceira das condições que ele descreve estiveram presentes onde e quando a cultura floresceu no passado, mas não há dúvida com relação à primeira condição. Não há registro de nenhuma civilização, ou cultura urbana, sem divisão de classes. Este parece ser o ponto mais forte em toda a argumentação conservadora. Mas não é mais forte do que os pontos precedentes que o sustentam, e se fosse possível encontrar outros precedentes que pudessem anulá-lo, então esta tese seria consideravelmente enfraquecida. E se esta tese fosse enfraquecida, a

discussão sobre a crise da cultura contemporânea teria de ser estendida para além dos limites em que Eliot a confina.

De fato, os limites nos quais os liberais discutem o mesmo problema são pouco mais amplos. O livro de Eliot me faz lembrar novamente disso, mas também me lembra da onipresença de Marx, sem o qual o próprio Eliot talvez não pudesse formular sua posição conservadora de forma tão convincente. Marx estabeleceu o único início verdadeiro na discussão do problema da cultura, e nem conservadores nem liberais parecem já ter ido além deste início – ou mesmo ter chegado a ele. É para Marx, e só para ele, que devemos nos voltar para recolocar o problema, de forma que ele possa ser visto sob uma nova luz. O pequeno livro de Eliot tem o mérito de nos mandar de volta a Marx e seu início. E quando tentamos ir além de seu início, descobrimos que ainda estamos caminhando por linhas que ele traçou.

Marx foi o primeiro a apontar que o que tornava a divisão de classes necessária à civilização era a baixa produtividade material até mesmo das sociedades mais avançadas. É por essa razão que a vasta maioria das pessoas tinha de trabalhar em tempo integral para suprir tanto as suas próprias necessidades quanto o lazer e o conforto da minoria que executava as atividades características da civilização. Marx supunha que a tecnologia científica – o industrialismo – finalmente acabaria com as divisões de classe porque produziria bens materiais suficientes para isentar todos do trabalho em tempo integral. Certo ou errado, ele pelo menos soube avaliar a enorme mudança na *forma* da sociedade civilizada que a revolução tecnológica estava destinada a suscitar de uma forma ou de outra. Eliot, entretanto, juntamente com Spengler e Toynbee, sugere que a mudança tecnológica, não importa sua extensão, não tem poder para afetar a base formal ou "orgânica" da civilização; e que o industrialismo, como o racionalismo e a imensidão das cidades, é somente um entre os fenômenos "tardios" que normalmente acompanham e aceleram o declínio da cultura. Há ainda a outra implicação de que, quando e se uma cultura reviver, isso ocorrerá sob as mesmas condições, de forma geral, que no passado.

Aqueles que desconsideram o fator tecnológico desta forma podem fazê-lo com certa plausibilidade porque generalizam a partir de um passado urbano delimitado, que não conheceu mudanças devastadoras na tecnologia até bem recentemente. Quando voltamos nossos olhos para trás 4 ou 5 mil anos ou mais (com Alfred Weber e Franz Borkenau), até o primeiro passado mais remoto, pré-urbano e protourbano, essa plausibilidade desaparece. Descobrimos não só que os efeitos da revolução tecnológica raramente foram transitórios, mas que o progresso foi cumulativo e irreversível a longo prazo. E não parece haver razão para que o industrialismo deva constituir uma exceção a essa

regra, mesmo que ele seja tão mais dependente de um conhecimento abstrato do que qualquer outro sistema anterior de tecnologia.

Também descobrimos que os primeiros efeitos da inovação tecnológica geralmente foram desorganizadores e destrutivos – política e socialmente bem como culturalmente. Formas herdadas perdem sua relevância, e há uma ruptura geral até que surjam formas mais adequadas – formas geralmente imprevistas e sem precedentes. Esta circunstância seria suficiente por si só para explicar o atual declínio da alta cultura, sem necessidade de aduzir que a civilização ocidental agora atingiu um estágio "último" como aquele da civilização clássica sob o império romano.

A revolução industrial é não só a primeira revolução tecnológica em grande escala que a civilização já experimentou desde seus primórdios; é também a maior e mais profunda desde a revolução agrícola que ocorreu durante todo o período neolítico no Oriente Médio e que culminou na revolução do "metal", que, por sua vez, precedeu a vida da cidade. Em outras palavras, a revolução industrial marca uma reviravolta na história em geral e não somente na história da civilização ocidental. Ela também é a mais rápida e concentrada de todas as revoluções tecnológicas.

Isso pode ajudar a explicar por que nossa cultura, em seus níveis mais populares e inferiores, afundou em abismos de vulgaridade e falsidade desconhecidos no passado que somos capazes de descobrir; nem em Roma, nem no Extremo Oriente, nem em qualquer outro lugar a vida cotidiana sofreu uma mudança tão radical e tão rápida como sofreu no Ocidente no último século e meio. Mas ao mesmo tempo houve consequências benéficas, como tentei apontar, que parecem ser igualmente novas, pelo menos em sua escala.

A situação é tão nova, especialmente no que se refere à cultura, que torna inútil a maioria das generalizações baseadas na experiência histórica conhecida. Mas permanece a questão de se ela é realmente nova o suficiente para colocar seriamente em dúvida aquela primeira condição que Eliot julga necessária para uma civilização superior, ou seja, "a persistência das classes sociais". Acho que a única resposta a que esta questão é suscetível agora é uma resposta que, como diz Marx a respeito das "respostas" históricas em geral, destrói a própria pergunta ou problema. Se o progresso tecnológico é irreversível, então o industrialismo veio para ficar, e sob o industrialismo o tipo de civilização superior que Eliot tem em mente – o tipo conhecido dos últimos 4 mil anos – não pode sobreviver, muito menos ser restaurado. Se a civilização superior não desaparecer, um novo tipo terá de ser desenvolvido, que satisfaça as condições colocadas pelo industrialismo. Dentre essas condições haverá com muita probabilidade uma sociedade sem classes, ou pelo menos uma sociedade em que as classes sociais não

mais persistam da maneira antiga, pois elas não serão mais sancionadas pela necessidade econômica. Será demonstrado, eu creio, que Marx tinha razão nesta parte de sua profecia (o que não quer dizer que o desaparecimento das divisões de classe tradicionais fará surgir a utopia).

Mas, até que surja esse novo tipo de civilização superior, a posição conservadora de Eliot continuará sustentável. É fato que a fonte de ameaça mais grave que a revolução tecnológica oferece à continuidade e à estabilidade da alta cultura é uma taxa extremamente acelerada de mobilidade social – mais precisamente, material e econômica – ascendente. As tradicionais facilidades da cultura urbana não podem se acomodar a uma *população* – não meramente uma classe em crescimento constante – de novos consumidores de lazer e de conforto sem sofrer deterioração. Na mesma proporção em que o industrialismo promove o bem-estar social, ele ataca a cultura tradicional; pelo menos, este tem sido o caso até agora. A solução conservadora seria frear a mobilidade social freando a industrialização. Mas o industrialismo e a industrialização vieram para ficar. Seus benefícios estão difundidos demais atualmente para que a humanidade deixe de buscá-los, a não ser através de uma violência cósmica. Portanto, vemos que, por mais plausível que seja o diagnóstico conservador da crise da cultura, o remédio implícito nele tornou-se extremamente irreal. Termina-se a leitura do livro de Eliot com a sensação, afinal, de que ele errou um pouco a mira.

A solução oposta, a socialista e marxista, é intensificar e estender o industrialismo, com a suposição de que isso finalmente tornará o bem-estar e a dignidade sociais universais, e nesse momento o problema da cultura se resolverá por si mesmo. Essa expectativa pode não ser utópica como são as propostas dos ideólogos da "tradição", mas ainda permanece remota. Enquanto isso, a esperança dos liberais – de que o maior tempo livre proporcionado pelo industrialismo possa ser usado em benefício da cultura aqui e agora – parece mais razoável. Mas é precisamente com essa esperança que a maioria dos liberais mostra em que medida também eles não conseguem avaliar a novidade do industrialismo e a dimensão das mudanças que ele provoca na vida. Embora se entenda geralmente que a qualidade do lazer é determinada por circunstâncias materiais e sociais, não se entende que ela seja determinada em grau ainda maior pela qualidade da atividade que o gera: em outras palavras, que o lazer é tanto uma função quanto um produto do trabalho, e que ele muda à medida que o próprio trabalho muda. Este aspecto imprevisto do lazer é típico daquilo que geralmente é imprevisto nas consequências da industrialização. Por esta e outras razões, vale a pena nos aprofundarmos nessa questão.

Antes do industrialismo, o sentimento geral era o de que o lazer era o aspecto positivo da vida e a condição para a realização de seus fins mais elevados, enquanto o trabalho constituía seu aspecto negativo. Esse sentimento era ainda mais implícito e difuso porque raramente era verbalizado. Ao mesmo tempo, o trabalho não era quase inequivocamente separado do lazer em termos de tempo e atitude como é hoje, e isso permitia que algumas das atitudes desinteressadas próprias do lazer, e da própria cultura, fossem levadas para o trabalho, diluindo-o. Quanto o trabalho se tornou menos aflitivo a partir de então é difícil dizer, mas podemos estar razoavelmente seguros de que o trabalho costumava exigir um menor tributo de energia nervosa, embora não dos músculos, do que exige agora. Se os trabalhadores levavam uma vida mais brutalizada no passado, era devido menos à ausência de dispositivos poupadores de trabalho do que à escassez de bens materiais, que era por sua vez devida ao fato de que eles não trabalhavam o suficiente – ou seja, de forma suficientemente racional e eficiente.

Por outro lado, o lazer desfrutado por um número relativamente pequeno de pessoas, juntamente com o conforto e a dignidade, tornou-se ainda mais positivo – e mais capaz de se converter em benefício da cultura – pelo fato de que não era concebido como algo tão antitético ao trabalho. Então como hoje, a maioria dos ricos passava seu tempo longe da atividade interessada, ociosos ou praticando esporte, mas eles não pareciam apenas "matar" o tempo ou estar tão afastados da cultura genuína como agora. Todos, inclusive os pobres, teriam concordado, em princípio, de um modo como nem todos fariam atualmente, com aquilo que Aristóteles diz (em *Política*, VIII):

> o primeiro princípio de toda ação é o lazer. Ambos são necessários, mas o lazer é melhor que o trabalho e é sua finalidade […]. O lazer como tal traz prazer, felicidade e apreciação da vida; estes são experimentados não pelo homem ocupado, mas por aqueles que têm lazer […]. Há ramos da aprendizagem e da educação que devemos estudar meramente com vistas ao lazer gasto na atividade intelectual, e eles devem ser valorizados em si mesmos.

Talvez a maior mudança que o industrialismo (juntamente com o protestantismo e o racionalismo) provocou na vida cotidiana tenha sido separar o trabalho do lazer de maneira radical e quase absoluta. Uma vez que a eficácia do trabalho passou a ser mais completa e claramente apreciada, o trabalho precisou tornar-se mais eficaz em si mesmo – ou seja, mais eficiente. Com esta finalidade, ele precisou ser mais nitidamente separado de tudo aquilo que não fosse trabalho; precisou tornar-se ele mesmo de forma mais pura e mais concentrada – em termos de atitude, de método e, sobretudo, de tempo. Além do mais, sob a regra da eficiência, a atividade que tinha finalidades sérias em geral tendia a ser assimilada ao trabalho. O efeito de tudo isso foi reduzir o lazer a uma ocasião mais exclusivamente de passividade, a um interlúdio e um intervalo de trégua; ele tornou-se algo periférico, e o trabalho o substituiu como o aspecto central e positivo

da vida, e como a ocasião para a realização de suas finalidades mais elevadas. Consequentemente, o lazer tornou-se mais puramente lazer – inatividade ou atividade sem finalidade –, assim como o trabalho se tornou mais puramente trabalho, mais puramente uma atividade carregada de finalidades.

A redução do tempo de trabalho mudou pouca coisa nessa equação. Os próprios ricos não estão mais livres da dominação do trabalho; pois, assim como eles perderam seu monopólio sobre o conforto físico, os pobres perderam o seu sobre o trabalho intenso. Agora que o prestígio se encontra cada vez mais no que é realizado e não no status social, os próprios ricos começam a se ressentir do lazer antigo como sendo ócio, como algo muito distante da realidade séria, e portanto desmoralizante. O homem rico pode estar menos "alienado" de seu emprego do que o homem pobre, e pode não trabalhar tão intensamente ou sob condições tão onerosas, mas sua alma está igualmente oprimida pela regra da eficiência, quer ele atenda a ela ou não. Uma vez que a eficiência é universalmente aceita como uma regra, torna-se uma compulsão interna e pesa como um sentimento de culpa, simplesmente porque nunca se pode ser *suficientemente* eficiente, assim como não se pode nunca ser suficientemente virtuoso. E este novo sentimento de culpa só contribui ainda mais para a enervação do lazer, para os ricos assim como para os pobres.

A dificuldade de dar prosseguimento a uma tradição de cultura orientada para o lazer em uma sociedade orientada para o trabalho é por si só suficiente para manter irresolvida a atual crise em nossa cultura. Isto deveria fazer hesitar aqueles de nós que enxergam o socialismo como a única alternativa. O trabalho eficiente permanece indispensável ao industrialismo, e o industrialismo permanece indispensável ao socialismo. Nada na perspectiva do socialismo indica que ele irá dissipar facilmente a ansiedade com relação à eficiência e a ansiedade com relação ao trabalho, não importa quanto seja encurtado o dia de trabalho ou quanto a automação predomine. Nada, na verdade, em toda a perspectiva de um mundo industrializado – uma perspectiva que contém a possibilidade de boas e más alternativas ao socialismo – oferece algum indício de como o trabalho sob o industrialismo pode ser deslocado da posição central que agora ocupa na vida.

A única solução para a cultura que posso conceber sob estas condições é deslocar seu centro de gravidade para longe do lazer e colocá-lo exatamente no meio do trabalho. Estarei sugerindo algo cujo resultado não pode mais ser chamado de cultura, já que não dependeria do lazer? Estou sugerindo algo cujo resultado não posso imaginar. Mesmo assim, há o vislumbre de um precedente; um vislumbre bastante incerto, é verdade, mas ainda assim um vislumbre. Novamente, ele se encontra no passado mais remoto, pré-

urbano – ou naquela parte dele que sobrevive no presente.

Em sociedades abaixo de um determinado nível de desenvolvimento econômico, todos trabalham; e onde isso ocorre o trabalho e a cultura tendem a fundir-se em um único complexo funcional. A arte, o folclore e a religião tornam-se então pouco distinguíveis, seja em intenção seja na prática, das técnicas de produção, de cura e até mesmo de guerra. O rito, a magia, o mito, a decoração, a imagem, a música, a dança e a literatura oral são a um só tempo religião, arte, folclore, defesa, trabalho e "ciência". Cinco mil anos de civilização separaram essas áreas de atividade umas das outras e as especializaram em termos de seus resultados verificáveis, de maneira que agora temos a cultura e a arte pela arte, a religião em função das coisas incognoscíveis (ou, como a arte, em função dos estados de ânimo) e o trabalho com fins práticos. Pode parecer que essas coisas tornaram-se agora separadas umas das outras para sempre. Entretanto, descobrimos que o industrialismo está produzindo um estado de coisas no qual, mais uma vez, todos trabalharão. Estamos fechando o círculo (como previu Marx, embora não exatamente da forma como ele esperava), e se estamos fechando o círculo em um sentido, não podemos estar fazendo o mesmo em outros sentidos também? Com o trabalho tornando-se mais uma vez universal, não se tornará necessário – e, porque necessário, possível – corrigir o divórcio entre o trabalho e a cultura, ou ainda entre finalidades interessadas e desinteressadas, que começou quando o trabalho perdeu pela primeira vez seu caráter universal? E de que outro modo isto poderia ser feito senão através da cultura em seu sentido mais elevado e mais autêntico?

Não posso ir além dessa especulação, que é evidentemente esquemática e abstrata. Nada nessas ideias sugere qualquer coisa que se poderia esperar sensatamente no presente ou no futuro próximo. Mas pelo menos elas ajudam a não nos desesperarmos sobre quais serão as consequências últimas do industrialismo para a cultura. E também ajudam se não tivermos de parar de pensar no ponto em que Spengler, Toynbee e Eliot pararam.

ARTE EM PARIS

O ÚLTIMO MONET [1956 / 1959]

Nosso primeiro impulso é sempre recuar diante de uma moda, mesmo quando nossas próprias palavras podem ter contribuído para sua formação. Mas aqui trata-se da correção de um erro, embora este erro, que foi uma falha de apreciação, fosse talvez inevitável e até necessário num determinado ponto da trajetória da pintura moderna. Há cinquenta anos Monet não parecia ter nada a dizer aos jovens artistas ambiciosos, exceto como persistir em determinados erros grosseiros de concepção e de gosto. Até mesmo seu próprio gosto começou a questionar sua arte. Em 1912 ele escreveu ao veterano Durand-Ruel:

> E hoje mais do que nunca eu me dou conta de como foi ilusório o sucesso imerecido [*sic*] que me foi conferido. Sempre espero chegar a algo melhor, mas a idade e os problemas exauriram minhas forças. Sei muito bem, por antecipação, que você vai achar minhas telas perfeitas. Sei que elas terão grande sucesso quando forem exibidas, mas isto me é indiferente, pois sei que elas são muito ruins e tenho certeza disso.

Três anos mais tarde ele começaria a trabalhar nos murais da Orangerie.

Monet produziu muitas pinturas ruins na meia-idade e na velhice. Mas também produziu um bom número de pinturas muito boas. Nem o grande público, que o admirava sem reservas, nem a vanguarda da época, que fazia um mau juízo dele, parecem ter conseguido perceber a diferença. Depois de 1918, como sabemos, a estima do público esclarecido – bem como da crítica – voltou-se decididamente para Cézanne, Renoir, Degas, e para Van Gogh, Gauguin e Seurat. Os impressionistas "ortodoxos" – Monet, Pissarro, Sisley – caíram na obscuridade. Foi então que o "amorfismo" do impressionismo tornou-se uma ideia tão aceita; e esqueceu-se que o próprio Cézanne tinha pertencido ao impressionismo mais do que a qualquer outro movimento. Foi só durante a última guerra, 1939, que as coisas começaram a equilibrar-se, com a crescente valorização das obras da última década de Pissarro, quando nossos olhos pareciam começar a se tornar menos insensíveis ao tom acinzentado geral que atenuava os contrastes de luz e sombra. Mas Pissarro ainda construía uma ilusão de profundidade muito claramente articulada que levava os críticos hipnotizados por Cézanne a eximi-lo de muitas das acusações que continuavam a fazer contra Monet e Sisley. A palidez e a luz crepuscular gerais, nas quais Monet se viciou em seus últimos anos, permitiam apenas sinais e notações daquela ilusão; e eles sempre se mostravam de uma forma que parecia, e quase sempre era, descontrolada. A atmosfera fornecia muito em termos de cor, mas tirava ainda mais em termos de forma tridimensional. Nada podia tê-lo afastado mais do gosto de elite nas décadas dominadas por Matisse e Picasso.

Há sessenta ou setenta anos, as últimas obras de Monet tanto estimularam como demonstraram um novo interesse por preciosos efeitos pictóricos planos – como aqueles das primeiras obras maduras de Bonnard e Vuillard. Monet era então muito admirado por estetas *fin de siècle* como Proust, mesmo que suas iridescências diáfanas já confluíssem para a criação daquele novo e meloso ideal de beleza que suplantou o ideal cromolitográfico vitoriano no gosto popular. Aparentemente, o precioso nunca tornou-se banal com tanta rapidez como na primeira década deste século. Por volta de 1920, as últimas obras de Monet tinham adquirido um sabor de época até mesmo para olhos não escandalizados por aquilo que a vanguarda via de errado nelas. Somente agora – quando o período entre as guerras, com seu repúdio a tudo o que era popular antes de 1914, começa também, por sua vez, a ser repudiado – essas associações de período começaram a desaparecer.

O sucesso mundial veio mais cedo e em maior medida para Monet do que para qualquer outro mestre impressionista. A maioria deles queria esse tipo de sucesso – e precisava dele. A atitude desses pintores nunca foi realmente intransigente: eles se preocupavam em como provocar uma impressão no mercado de arte e não estavam isentos de tentar, dentro de alguns limites, satisfazer as demandas de compradores eventuais. Como sabemos, Cézanne nunca deixou de desejar ser convidado para expor no salão oficial, e apenas um ou dois de seus companheiros teriam recusado honras oficiais. E ainda assim, mesmo após sua consagração, os impressionistas continuaram a ser artistas revolucionários.

Por volta de 1880, Monet já se tornara notável como um caçador de publicidade e negociante esperto que sabia se autopromover. E assim ele permaneceu até morrer – ele que tinha sido, de todos, o mais atingido pela pobreza no início; seu senso do momento certo para subir os preços era melhor do que o de seus distribuidores. Isso não significa que ele fizesse concessões em sua arte, ou que em algum momento obtivesse do sucesso satisfação suficiente para sentir-se satisfeito consigo próprio. Ao contrário, após 1880, quando o ímpeto original do impressionismo diminuiu, mesmo que seus produtos estivessem começando a ganhar aceitação, ele se viu prisioneiro de dúvidas crescentes.

Os mestres impressionistas não eram nem mundanos nem inocentes; eles transcendiam estas alternativas, como só podem fazê-lo pessoas de individualidade amadurecida. É notável como eles eram pouco vaidosos, e quão pouco exibiam o *panache* dos artistas. Formados por volta de 1860 – naquela grande escola de radicalismo e intransigência –, eles mantiveram uma certa obstinação que prevaleceu sobre as excentricidades pessoais, mesmo nos casos de Cézanne e Degas.

Vistos da perspectiva de hoje, Monet, Pissarro e Cézanne parecem formar um grupo próprio, menos em razão da arte ou da associação pessoal do que por força da vida e dos hábitos de trabalho. Nós os vemos – os três atarracados, barbados – saindo todos os dias para trabalhar ao ar livre, para se dedicar aos seus "motivos" e às suas "sensações". Eles lidam com seu trabalho com paciência e regularidade fanáticas; tornam-se artistas prolíficos no alto nível estilístico do século XIX. São fundamentalmente cultos e sofisticados (dos três, Monet é o que tem menos educação formal), mas por volta da meia-idade todos eles se tornam um pouco interioranos e também um pouco curtidos pelo tempo, sem elegância social ou de qualquer outro tipo – mas muito pouco ingênuos.

A personalidade dos pintores e escultores raramente é registradas com tanta agudez como a dos escritores. Mas talvez seja mais fácil aproximar-se de Monet morto do que de Monet vivo. Temos a impressão de alguém quase tão genioso quanto Cézanne, mas mais autocontrolado; dado a crises de desânimo e a ficar se remoendo, irritando-se com coisas sem importância; absolutamente despretensioso e sem frases, na verdade sem muitas ideias, mas com inclinações firmes e definidas. Supostamente um pintor programático e o espírito que animou o impressionismo, ele tinha ainda menos do que Sisley para expressar em palavras – muito menos em teoria – sobre sua arte. Havia nele um tipo de força que era também uma espécie de inércia: incapaz de parar uma vez que se punha a trabalhar, ele achava igualmente difícil, tendo-o admitido pessoalmente, retomar o trabalho depois que tivesse parado. Em geral, era o clima que o interrompia; ele dependia mais do clima do que um fazendeiro. Somente Sisley era um paisagista mais confirmado.

Como a maioria dos impressionistas, Monet não tinha o hábito de esperar pelo humor certo; produzia pintura tão regularmente quanto Balzac produzia prosa. Entretanto, ele conhecia pouco dos confortos da rotina: cada novo dia e cada nova pintura traziam novas dúvidas e novos conflitos. Foi só bem no início e bem no final de sua carreira que ele realizou obras com o caráter de obras-primas planejadas e ponderadas ou de peças em série; quanto às mais, eram simplesmente pinturas começadas de manhã e terminadas ao entardecer. Ele decerto produziu demais, e o fato de que o ruim acompanhasse o bom, e em maior quantidade, fazia parte de seu modo de trabalho. Às vezes ele até parecia inábil, mas o fato de nunca ter se fixado em um estilo que poderia ter-lhe garantido resultados seguros acabou beneficiando sua arte. A grandeza profética que ele finalmente atingiu requeria como propedêutica muita pintura não realizada. Por ter procedido como se não tivesse nada a perder, Monet permaneceu, a longo prazo, tão ousado e "experimental" quanto Cézanne.

Sua incapacidade de autocrítica também lhe foi vantajosa. O bom gosto pode alienar um artista de sua própria originalidade. Não que Monet não tentasse exercitar o gosto: ele brigava interminavelmente com suas pinturas antes de deixá-las, e raramente se sentia satisfeito com alguma delas ao terminá-las. Ao contrário do que fazia parecer, ele não parou de pintar quando se afastou do motivo na natureza; passava dias e semanas retocando telas em seu estúdio. A desculpa que ele deu a Durand-Ruel, no princípio, foi que precisava corresponder ao gosto dos colecionadores por pinturas "acabadas", mas era sua própria concepção de acabamento que ele tentava de fato satisfazer. Pode-se bem imaginar que no processo mais pinturas foram estragadas do que melhoradas – já que dúvidas do tipo das que aprisionavam Monet tendiam a bloquear a espontaneidade quando ele estava afastado dos estímulos diretos do motivo. Quando, por outro lado, ele parava de se corrigir, suas telas costumavam ganhar em unidade.

Não foi com intenção verdadeiramente doutrinária que Monet extraiu as conclusões mais radicais do impressionismo. O impressionismo, fosse doutrina ou não, era sua sensibilidade pessoal e sua experiência pessoal. O objetivo quase científico que ele estabeleceu para si na década de 1890 – registrar os efeitos da luz no mesmo objeto em diferentes momentos do dia e sob diferentes condições climáticas – talvez contenha uma ideia errada a respeito da finalidade da arte; mas era também, e mais fundamentalmente, parte de um esforço para encontrar um novo princípio de consistência para a arte. Ele parece não ter conseguido acreditar nos antigos mestres, pelo menos usá-los, como fizeram Renoir e Cézanne. O que ele encontrou no final foi, entretanto, não tanto um princípio novo mas um mais abrangente; e este princípio não estava na natureza, como ele pensava, mas na própria essência da arte, na sua "abstração". O fato de que ele mesmo não tenha podido reconhecer isto não faz a menor diferença.

O exemplo de Monet mostra tanto quanto qualquer outro que a natureza pode ser inteiramente não confiável para o artista que faz dela sua única amante. Ele topou pela primeira vez com a beleza quando tentou capturar os efeitos brilhantes da luz do Mediterrâneo com cores afinadas de acordo com o método impressionista. Um violeta incandescente pedia para ser destacado por um amarelo incandescente, um verde incandescente, por um rosa incandescente. Complementares, sobrepondo-se um ao outro em brilho no esforço de aproximar-se do brilho do motivo, eles se fundiam finalmente em um efeito que pode ter transmitido a verdade do ar e do sol subtropicais como nunca antes, e revelado capacidades até então inimaginadas no pigmento a óleo; mas o resultado como *arte* era excessivo. Em outros momentos, o resultado se tornava monótono porque sua fidelidade literal a objetos muito limitados – como uma fileira de

choupos equidistantes da mesma altura e formato, ou duas ou três ninfeias num lago – oferecia uma variedade muito pequena de motivos.

Um espírito aventuroso, mais do que uma imaginação ativa, foi o que o moveu em seus momentos de sucesso. A literalidade com que Monet registrava suas "sensações" podia tornar-se uma literalidade alucinada e transportá-lo para o lado distante da realidade previsível, em uma região onde o fato visual se tornava uma fantasmagoria que era ainda mais fantasmagórica porque não continha traços de fantasia. (Observe-se como o *motivo* de Monet permaneceu literal e convencional, apesar de todas as suas simplificações.) A natureza, solicitada por um olhar obcecado pelo tipo mais ingênuo de exatidão, respondia no fim com texturas de cor que só podiam ser dispostas na tela através da invocação das leis autônomas do meio – o que equivale a dizer que a natureza se tornou o ponto de partida de uma arte quase abstrata.

Por um longo período após o fim de sua fase "clássica", de Argenteuil, a principal dificuldade de Monet era com a *acentuação*. A preocupação com a "harmonia" e o desejo de reproduzir a equidade com que a natureza distribuía sua iluminação poderiam levá-lo a acentuar uma pintura de forma muito repetitiva, especialmente em termos de cor, agora que ele tinha renunciado à ênfase na luz e na sombra. Monet era propenso a dar precedência às "equivalências" de tom sobre as "dominantes", ou então a tornar as dominantes como um todo dominantes demais. A luminosidade ou a intensidade de cor que ele buscava poderiam transformar-se numa intensidade monótona, não modulada, e poderiam terminar se cancelando, como em algumas pinturas da catedral de Rouen. Outras vezes, entretanto, o próprio motivo resolvia este problema: o súbito vermelho de um campo de papoulas podia explodir as complementares e as equivalências em uma unidade mais elevada, recobrada. Mas ele parece ter se tornado cada vez mais temeroso destas "discordâncias".

Havia muitas razões para as suas preocupações (e as de Pissarro) com a unidade. A cor fragmentada, prismática do impressionismo maduro (que se tornou maduro somente após 1880, e somente com a arte de Monet e de Sisley), tendia a tornar precário o equilíbrio entre a ilusão de profundidade e a estrutura da superfície. Qualquer coisa muito definida, como um jato de cor sólida ou um abrupto contraste de valores, podia desfazê-lo; para evitar que isso acontecesse, era necessário enfatizar o tom geral ou "dominante", ou então permear mais profundamente cada área de cor com reflexos das cores circundantes. Às vezes Monet pintava como se sua tarefa principal fosse resolver tudo em afirmações de equilíbrio, e um número muito grande de suas pinturas terminou como resolução de coisas já resolvidas: como tecidos de pinceladas de tinta

monotonamente produzidos ou, especialmente mais tarde, como meras cortinas de um cinza opalescente destilado das cores locais e de seus reflexos atmosféricos. A principal falha no *efeito* era uma falta de imediatidade: o motivo produzido parecia estar fossilizado em âmbar, ou era como uma fotografia que tivesse sido coberta com um véu de tinta. A imagem e a superfície da pintura pareciam existir em níveis diferentes de percepção de uma forma muito mais evidente do que nas velaturas dos antigos mestres.

O dilema só podia ser resolvido escolhendo-se uma de duas soluções: ou a ilusão de profundidade teria de ser fortalecida em detrimento da superfície (que foi o passo finalmente dado por Pissarro), ou vice-versa. Em 1886, o próprio Pissarro observou que Monet era "decorador sem ser decorativo". Lionello Venturi explica o que Pissarro quis dizer: a pintura decorativa precisa permanecer próxima à superfície se quiser ter unidade, mas a pintura de Monet, mesmo permanecendo efetivamente próxima à superfície, traía veleidades de uma ilusão de profundidade inteiramente imaginada na qual as formas tridimensionais precisavam ser mais solidamente indicadas do que eram de fato. A arte decorativa de Monet fracassou, em resumo, não por ser decorativa, mas por não ser acabada com imaginação. Isso está bem colocado, mas não é a última palavra sobre a arte da meia-idade e da velhice de Monet. Em algumas obras, não tão raras para serem consideradas excepcionais – e nem todas elas vieram exatamente no final –, ele encontrou soluções que lhe permitiram manter o peso da pintura com segurança na superfície sem por isso cessar de descrever a natureza. Já era perceptível na década de 1880 que seus primeiros planos tinham uma convicção e uma ampla e rica intensidade de cores que o tratamento mais gráfico e específico de seus fundos não podia alcançar em termos de qualidade pictórica. Perto do final de sua vida, Monet começou a pintar só primeiros planos.

Enquanto isso, os cubistas, conduzidos por Cézanne, estavam fazendo a pintura retornar à superfície de uma forma bastante diferente. Em sua verdadeira solicitude para com a tridimensionalidade, eles enfatizaram tanto os meios escultóricos através dos quais ela era tradicionalmente alcançada, que acabaram reagindo contra si próprios, desfazendo o efeito pretendido. Por receio de se tornarem exagerados, os contrastes entre luz e sombra emergiram para a superfície da pintura para tornarem-se mais padrões do que configurações descritivas. Monet, o arqui-impressionista, tinha partido da direção oposta – restringindo e até suprimindo os contrastes de valor –, e, ali onde os cubistas chegaram ao *esqueleto* de uma pintura tradicional, ele chegou a sua *sombra*.

Nenhum destes caminhos na direção do que se tornou a arte abstrata era inerentemente superior ao outro em qualidade puramente pictórica. Assim como Picasso, Braque e

Léger encontraram o tipo certo de cor para suas várias finalidades, Monet desenvolveu o tipo correto de "arquitetura" de que necessitava para as dele. O que faltava à vanguarda em relação ao tardo-impressionismo era a estrutura de luz e sombra; mas não há nada na experiência artística que diga que a estrutura cromática, "sinfônica", não pode ocupar seu lugar. Sessenta anos de pintura modernista finalmente nos fizeram entender a importância disso, agora que a primeira semente do modernismo, plantada pelos impressionistas, resultou a mais radical de todas elas.

Venturi, escrevendo em 1939, chamava Monet de "vítima e coveiro do impressionismo". Nessa época, Monet parecia não ter mais nada a dizer à vanguarda. Mas, apenas alguns anos mais tarde, vários americanos que iriam se tornar os mais avançados entre os pintores avançados começaram a redescobri-lo entusiasticamente. Eles não tinham nem visto, fora das reproduções, aqueles imensos primeiros planos que são as últimas *Ninfeias*; mas já estavam aprendendo com Monet, assim como com Matisse, que uma grande parcela de espaço puramente físico era necessária para o desenvolvimento de uma ideia pictórica forte que não envolvesse uma ilusão mais do que superficial de profundidade. As amplas e espalmadas pinceladas de tinta de Monet e seus rabiscos lhes diziam, além do mais, que a pintura sobre tela precisava poder respirar; e que, quando respirava, ela exalava primeiramente e acima de tudo cor – cor em campos e áreas, mais do que em formas; e que esta cor precisava ser *solicitada* pela superfície assim como aplicada a ela. Foi sob a tutela da última arte de Monet que estes mesmos jovens americanos começaram a rejeitar o desenho escultural – "desenho-desenho" – como afetado e melindroso, e se voltaram em vez disso para o desenho "de área", o desenho "antidesenho".

Costumava-se dizer que Monet tinha sobrevivido a si próprio, que na época de sua morte, em 1926, ele era um anacronismo. Agora, entretanto, aquelas grandes sínteses que são as últimas *Ninfeias* começam a pertencer a nossa época de uma maneira como as próprias tentativas de síntese de Cézanne (em suas três grandes *Banhistas*) não conseguem. A diferença de 25 anos nas datas de execução entre as *Banhistas* e as *Ninfeias* da Orangerie não é afinal tão insignificante, e os 25 anos que Monet viveu a mais do que Cézanne não foram em vão.

Enquanto isso, a reabilitação de Monet está tendo um efeito desorganizador sobre a opinião artística, assim como sobre a própria arte. Ela faz com que percebamos, e nos ajuda a esclarecer, uma incerta insatisfação com Van Gogh, e confirma nossa impaciência com a adoração acrítica de Cézanne. Van Gogh foi um grande artista, mas o exemplo de Monet serve ainda melhor do que o de Cézanne para nos lembrar que faltava a ele uma

amplitude de visão mais bem estabelecida. Em Monet encontramos um mundo de arte, com a variedade, o espaço e o conforto de um *mundo*; em Van Gogh, que viveu pouco, encontramos só o relance de um mundo.

RENOIR [1950]

Minhas reações a Renoir estão sempre mudando. Num dia o considero quase poderoso, noutro dia, quase fraco; num momento, brilhante, no outro, meramente vulgar; num dia, bastante firme, em outro, suave. A extraordinária sensibilidade de suas pinturas – mesmo, e às vezes especialmente, as últimas – à luz sob a qual elas são observadas tem, estou certo, algo a ver com isso. Supostamente, a estética impressionista tornou a luz e a distância extremamente importantes na observação de uma pintura – mas só supostamente. Nenhum dos próprios impressionistas parece realmente ter dado mais importância à observação do que outros artistas, e as pinturas impressionistas bem-sucedidas em geral se impõem sob as mesmas condições que outras pinturas bem-sucedidas. O fato de que Renoir constituía uma exceção parece se dever mais ao próprio Renoir do que ao impressionismo.

Penso que parte da explicação pode estar no modo muito especial como ele tratava as zonas de luz e sombra, fazendo com que seus contrastes pareçam simplesmente coincidir com os contrastes da cor pura; talvez seja por esta razão que seus contrastes tendem a desaparecer sob uma luz direta e brilhante ou quando vistos muito de perto. Mas a variedade não impressionista dos temas de Renoir talvez também possa explicar as flutuações nas reações à qualidade de sua arte. Paisagem, natureza-morta, retrato, figura, grupo e até mesmo anedota – ele passava de um a outro com facilidade e frequentemente, embora não sempre, com sucesso. Até mesmo as melhores paisagens, que surgiram por volta de 1880, carecem de uma finalidade segura, e o mesmo acontece com as famosas cenas de grupo anteriores. Com a figura única, a natureza-morta e as flores – coisas que ele podia ver com uma proximidade não impressionista – ele pôde nessa época obter resultados mais consistentes. Por outro lado, algumas das melhores pinturas de sua velhice – portanto algumas das melhores entre todas as suas pinturas – são composições de grupo.

Há vinte anos, havia mesmo um questionamento entre os profissionais sobre a posição de Renoir. Simplificação, amplitude, imediatidade, tal como percebidas no último Monet, e também em Matisse, são as coisas que nos excitam neste momento, e estamos começando a sentir que Renoir e mesmo Cézanne podem até ser um pouco minuciosos demais. Renoir podia executar ampla e diretamente; mas na concepção era guiado pela complicação anedótica, autoevidente e comum da natureza, que ele reconheceu tanto em suas últimas como em suas primeiras obras. A principal diferença no fim foi que ele se livrou do pitoresco, que entrara em sua arte no final da década de 1870 e permitira que a

técnica impressionista chegasse a termos mais coerentes com ela mesma.

O pitoresco significa a pintura como resultado e pouco mais que resultado – um efeito infalível. O pitoresco significa tudo aquilo, dentre os ingredientes da arte comprovada, que é viável, transmissível, compreensível sem nenhum risco. No caso de Renoir, significava a pintura francesa do século XVIII e do início do romantismo, mas também a arte popular que foi tão apressadamente copiada dessas fontes. Ele não estava sozinho entre os artistas avançados de sua época em sua suscetibilidade ao popular. Afinidades por imagens populares são aparentes no tratamento que Seurat dá a figuras em um interior e também em certa compactação de motivo e cor que pode ser encontrada em Pissarro, Van Gogh e até em Gauguin. Reminiscências da arte postal de sua época se insinuam em Monet e até em algumas coisas de Cézanne. Mas Renoir foi o único no qual o pitoresco – embora não exatamente o popular – se estabeleceu por uma longa temporada, para lhe trazer um sucesso financeiro relativamente prematuro e também contribuir para a felicidade genuína de um número ponderável de suas pinturas anteriores a 1900. A fatia impressionista da natureza, não manipulada pelo "interesse humano" e com ênfase uniforme de ponta a ponta da tela, recebeu na arte de Renoir uma unidade mais doce, mas também mais contraída. Sem isso, sua exuberância poderia ter se derramado como uma espécie sufocante de decorativismo, dado que no início ele tinha ainda menos apetite pela definição escultural do que Monet e nunca estava muito seguro de si na articulação de uma ilusão de espaço realmente profundo. Depois da metade da década de 1870, ele sempre tendia a quase identificar planos amplos com o próprio plano da pintura e a lidar com eles em termos de textura de cor, e não de função espacial, dissolvendo grandes superfícies em iridescências manchadas e rodopiantes. Mas ele preservava suficientemente a realidade do motivo para impedir que o olhar questionasse a pintura como uma representação de formas tridimensionais; aqui o pitoresco, com sua manipulação do motivo em termos de interesse anedótico e padrões de desenho fixos, poderia servir para firmar o todo e impor coerência. O resultado em geral beirava a boniteza, mas talvez seja a boniteza mais válida já vista na arte moderna.

Nas últimas décadas de vida, Renoir conseguiu alcançar um novo tratamento da forma tridimensional. Ele chegou a isso de dois modos: pondo toda a ênfase de sua cor no calor – sua adesão à organização da pintura em baixo-relevo, na qual as formas sólidas se alinhavam em um único plano frontal, que portanto avançava (como em Ticiano), permitia a ele fazer isso com plausibilidade – e modelando tudo com realces brancos e vermelhos de cobre e cinza, prateados igualmente claros e translúcidos. É acima de tudo a esse modelado aerado, de alta precisão, que Renoir deve os triunfos de seus últimos

nus, retratos e composições de figura. Paradoxalmente, foi por força de tornar-se mais escultural, após ter tentado finalmente esculpir de fato, que ele se uniu aos venezianos e a Rubens nas alturas da pintura pictórica. Mas, sempre que ele tentava uma maior profundidade espacial, o resultado permanecia duvidoso. Suas últimas paisagens geralmente tendem a ser apenas esboçadas, no mau sentido da palavra, e só nelas sua paixão crescente pelas tinturas de rúbia e pelas alizarinas se torna realmente um maneirismo.

Talvez ainda estejamos muito próximos de Renoir para apreciar plenamente sua singularidade. A noção corrente daquilo que constitui a qualidade da pintura e a pintura bem-acabada deriva basicamente da arte dele, que em sua época era reprovada, como a dos outros impressionistas, pela crueza da *fatura* e pela falta de acabamento; e esta noção é comprometedora. Ao mesmo tempo, seu método de modelagem de alta precisão tornou-se um ingrediente básico do modernismo acadêmico. O que nós talvez ainda não apreciemos corretamente é a visão essencial que anima a técnica de Renoir, a visão que está por trás de sua visão dos fins da arte. Há aqui uma disjunção que ele só conseguiu superar no final de sua vida, com o desaparecimento do desejo de agradar, e com o abandono de ideias preconcebidas sobre a pintura "boa" ou mesmo polida. Quanto menos Renoir tentava ocultar o que só posso chamar de sua rudeza, tanto menos restava nela algo de que se envergonhar.

CÉZANNE [1951]

A arte de Cézanne talvez não seja mais a fonte transbordante de modernidade que era há trinta anos, mas permanece em sua novidade e no que se pode até chamar de sua elegância. Apesar de toda a sua familiaridade atual, permanece algo indescritivelmente vigoroso e inesperado na forma como sua linha azul sinuosa é capaz de separar o contorno de um objeto de sua massa. Entretanto, o próprio Cézanne desconfiava muito da bravura, da rapidez – de todos os companheiros aparentes da elegância. E no fundo ele era também muito inseguro da direção que adotava.

Cézanne estava beirando a meia-idade quando teve a revelação crucial de sua missão como artista. Entretanto, o que ele *achava* que lhe fora revelado era basicamente incoerente com os meios que já havia desenvolvido para fazer sua descoberta e pô-la em prática, e a qualidade problemática de sua arte – talvez a fonte de sua modernidade perene – resultava da necessidade, em última instância, de revisar suas intenções sob a pressão de um método que evoluía como que em oposição a elas. Ele estava fazendo a primeira tentativa ponderada e consciente de salvar o princípio-chave da pintura ocidental – sua preocupação com uma expressão ampla e literal do espaço estereométrico – dos efeitos da cor impressionista. Havia percebido a inadvertida oclusão pelos impressionistas da profundidade pictórica; e foi porque ele tentou tão vigorosamente reescavar aquele espaço sem abandonar a cor impressionista, e porque esse esforço, embora vão, era tão profundamente refletido, que sua arte se tornou a descoberta e a reviravolta decisiva que foi. Como Manet, e com um apetite verdadeiro quase tão pequeno quanto o deste pelo papel de revolucionário, Cézanne mudou a direção da pintura no próprio esforço de fazer com que ela voltasse a seus velhos caminhos através de novas trilhas.

Cézanne recebeu dos antigos mestres sua noção de unidade pictórica, do efeito final e realizado de uma pintura. Quando dizia que queria refazer Poussin segundo a natureza e "tornar o impressionismo algo sólido e durável como os antigos mestres", ele aparentemente queria dizer que pretendia impor ao material cromático "bruto" proporcionado pelo registro impressionista da experiência visual uma composição e uma estrutura como aquelas da alta Renascença. As partes, as unidades atômicas, ainda deveriam ser supridas pelo método impressionista, considerado mais fiel à natureza; mas deveriam ser organizadas em um todo com base em princípios mais tradicionais.

Os impressionistas, tão coerentes em seu naturalismo quanto podiam, haviam deixado

a natureza ditar o projeto geral e a unidade da pintura junto com suas partes componentes, recusando-se, em teoria, a interferir conscientemente em suas impressões óticas. Apesar de tudo isso, não faltava estrutura às suas pinturas; na medida em que qualquer pintura impressionista em particular era bem-sucedida, ela atingia uma unidade apropriada e satisfatória, como deve acontecer a qualquer obra de arte bem-sucedida. (A superestimação por Roger Fry e outros do sucesso de Cézanne em fazer exatamente aquilo que dizia que queria fazer é responsável pela cantilena sobre a falta de estrutura do impressionismo. O que falta é estrutura escultural, diagramática e geométrica; em seu lugar, os impressionistas realizaram a estrutura por meio de acentuação e modulação de pontos e áreas de cor e valor, uma espécie de "composição" que não é intrinsecamente inferior ou menos "estrutural" do que a outra.) Por mais comprometido que estivesse com o motivo na natureza em toda sua exuberância, Cézanne ainda sentia que ela não podia proporcionar espontaneamente uma base suficiente para a unidade pictórica; o que ele queria tinha de ser mais enfático, mais tangível em sua articulação, e portanto supostamente mais "permanente". E precisava ser *lido* a partir da natureza.

Os antigos mestres haviam suposto que os membros e articulações do projeto pictórico deveriam ser tão claros quanto os da arquitetura. O olho deveria ser conduzido através de um sistema ritmicamente organizado de convexidades e concavidades no qual gradações variadas de luz e sombra, indicando reentrância e saliência, eram dispostas em torno de pontos de interesse. Acomodar as formas planas, sem peso, produzidas pelos toques chapados da cor impressionista a esse sistema era obviamente impossível. Seurat demonstrou isso em seu *Uma tarde de domingo na ilha da Grande Jatte*, assim como na maior parte de suas outras composições de grupo terminadas, onde os planos recuados sobre os quais ele coloca suas figuras servem – como notou Sir Kenneth Clark – para fazê-las parecer silhuetas de papelão. O método pontilhista, hiperimpressionista, de preenchimento de cor de Seurat podia conseguir uma ilusão plausível de espaço profundo, mas não de massa ou volume dentro dele. Cézanne inverteu os termos desse problema e buscou – mais como os florentinos do que como seus estimados venezianos – obter primeiramente massa e volume, e como seu subproduto a profundidade espacial, o que ele pensava poder fazer convertendo o método impressionista de registro de variações de luz em um modo de indicar as variações na direção dos planos das superfícies sólidas. Ele substituiu o modelado tradicional de luz e sombra por um modelado com as diferenças supostamente mais naturais – e impressionistas – de cores quentes e cores frias.

Registrando com um toque diferente de tinta cada grande mudança de direção pela

qual a superfície de um objeto definia a forma do volume que ela continha, ele começou, com quase quarenta anos, a cobrir suas telas com um mosaico de pinceladas que chamavam tanta atenção para o plano físico da pintura quanto os toques mais grosseiros ou "vírgulas" de Monet, Pissarro e Sisley. A superficialidade desse plano era apenas mais enfatizada pelas distorções do desenho de Cézanne, que começaram de forma temperamental (Cézanne nunca conseguiu dominar uma *linha* escultural), mas se tornaram um método novo, mais em extensão do que em espécie, de ancorar volumes e espaços fictícios no padrão da superfície. O resultado era uma espécie de tensão pictórica que não encontrava similar no Ocidente desde a arte do mosaico romano tardio. Os pequenos retângulos de pigmento sobrepostos, dispostos sem nenhuma tentativa de fundir suas bordas, trouxeram a forma pintada para a superfície; ao mesmo tempo, o modelado e a configuração produzidos por estes mesmos retângulos devolviam a forma à profundidade ilusionística. Uma vibração, infinita em seus termos, era estabelecida entre a superfície pintada literal do quadro e o "conteúdo" estabelecido por trás dela, vibração esta na qual reside a essência da "revolução" cézanniana.

Os antigos mestres sempre levavam em conta a tensão entre a superfície e a ilusão, entre os fatos físicos do meio e seu conteúdo figurativo – mas, em sua necessidade de ocultar a arte com a arte, a última coisa que eles queriam era explicitar essa tensão. Cézanne, a despeito de si próprio, havia sido forçado, em seu desejo de salvar a tradição dos meios impressionistas – e ao mesmo tempo fazendo uso deles –, a tornar a tensão explícita. A cor impressionista, não importa o modo como fosse tratada, dava à superfície pictórica o valor que lhe era devido como entidade física num grau muito maior do que a prática tradicional.

Cézanne foi um dos pintores com maior capacidade de compreender a pintura cujas observações foram registradas. (O fato de que ele tivesse essa capacidade em relação a muitas outras coisas foi obscurecido por sua excentricidade e pela profunda e autoprotetora ironia com que ele tentava, na última parte de sua vida, parecer conformista em assuntos que não diziam respeito à arte.) Mas a inteligência não garante ao artista uma consciência precisa do que ele está fazendo ou do que realmente quer fazer. Cézanne superestimou o grau em que uma concepção poderia se sedimentar numa obra de arte e controlá-la. Conscientemente, ele estava buscando a comunicação mais exata de suas sensações óticas da natureza, mas elas deveriam ser ordenadas de acordo com certos preceitos em nome da arte com um fim em si mesma – um fim para o qual a verdade naturalista era apenas um meio.

Comunicar suas sensações óticas com exatidão significava transcrever, da forma como

ele pudesse, a distância de seu olho até cada parte do motivo, transcrevê-la na menor faceta-plano em que ele pudesse decompô-la. Também significava suprimir a textura, a lisura ou aspereza, a dureza ou maciez, as associações táteis das superfícies; significava ver a cor prismática como a determinante exclusiva da posição espacial – e da posição espacial acima e além da cor local ou dos efeitos transitórios da luz. O fim pretendido era um impressionismo *escultural*.

Os hábitos de visão de Cézanne – seu modo, por exemplo, de encaixar como num telescópio o plano intermediário e o primeiro plano, e de inclinar para a frente tudo aquilo no objeto que se encontrava acima do nível do olho – eram tão inadequados aos esquemas arquitetônicos profundos dos antigos mestres quanto os hábitos de visão de Monet. Os antigos mestres elidiam e deslizavam à medida que se moviam pelo espaço, que eles tratavam como o continuum frouxamente articulado que o senso comum pensa que ele é. No fim, o objetivo deles era criar o espaço como um teatro; o de Cézanne era dar ao próprio espaço um teatro.

Seu foco era mais intenso e ao mesmo tempo mais uniforme que o foco dos antigos mestres. Uma vez que o "interesse humano" havia sido excluído, toda sensação visual produzida pelo objeto tornava-se igualmente importante. Tanto a pintura como pintura quanto o espaço como espaço tornavam-se mais cerrados e intensos – distendidos, por assim dizer. Um efeito dessa distensão era empurrar o peso de toda a pintura para a frente, comprimindo suas convexidades e concavidades e ameaçando fundir o conteúdo heterogêneo da superfície numa única imagem ou forma cujo contorno coincidia com o da própria tela. Assim, o esforço de Cézanne para conduzir o impressionismo ao escultural se transferia, na prática, da estrutura da ilusão pictórica para a configuração da própria pintura como objeto, como superfície plana. Cézanne obteve "solidez", é verdade; mas trata-se tanto de uma solidez bidimensional e literal quanto de uma solidez figurativa.

O verdadeiro problema parece ter sido não como refazer Poussin de acordo com a natureza, mas como relacionar – mais cuidadosa e explicitamente do que Poussin – cada parte da ilusão de profundidade a um motivo de superfície dotado de atributos pictóricos ainda superiores. A ligação mais firme da ilusão tridimensional a um efeito decorativo de superfície, a integração de plasticidade e decoração – este era o verdadeiro objetivo de Cézanne, quer ele o dissesse ou não. E aqui críticos como Roger Fry o leram corretamente. Mas aqui, também, a teoria enunciada por ele contradizia bastante sua prática. Até onde eu sei, nem uma vez em seus comentários registrados Cézanne mostra alguma preocupação com o elemento decorativo, exceto – e as palavras são ainda mais reveladoras porque parecem espontâneas – para se referir a dois de seus antigos mestres

preferidos, Rubens e Veronese, como “os mestres decorativos”.

Não é de surpreender que ele reclamasse até seu último dia de sua incapacidade para “realizar”. O efeito para o qual seus meios tendiam não era aquele que ele concebera em seu desejo de organização máxima de uma ilusão de solidez e profundidade. Toda pincelada que acompanhava um plano fictício em uma profundidade fictícia recuava – em razão de seu caráter persistente e inequívoco de marca feita por um pincel – para o fato físico do meio; e a forma e a posição desta marca lembravam a forma e a posição do retângulo plano que estava sendo coberto com o pigmento que saía dos tubos. (Cézanne, mais do que qualquer outro, queria uma arte “elevada”, mas não hesitava em evidenciar a tangibilidade do meio. “É preciso ser um pintor através das próprias qualidades da pintura”, ele disse. “É preciso usar materiais toscos.”)

Por muito tempo ele abarrotou suas telas, tateando, com medo de trair suas sensações por omissão, temendo ser inexato por ser incompleto. Muitas de suas presumidas obras-primas do final da década de 1870 e da década de 1880 (deixo de lado os feitos protoimpressionistas de sua juventude, alguns dos quais são ao mesmo tempo magníficos e proféticos) são redundantes, comprimidas demais, carentes de unidade porque carentes de modulação. Sentem-se as partes, a execução é geralmente exata, mas geralmente há muito pouco do tipo de sentimento que se precipita em um todo instantâneo. (Não é de surpreender que tantas de suas pinturas inacabadas estejam entre as melhores.) Só nos últimos dez ou quinze anos de sua vida é que pinturas cujo poder é completo e original saem do cavalete de Cézanne com regularidade. Então, finalmente, o meio se realiza. A ilusão de profundidade é construída com o plano da superfície mais vivamente, mais obsessivamente em mente; as facetas-plano saltam para a frente e para trás entre a superfície e as imagens que elas criam, e no entanto elas formam uma coisa só, seja com a superfície seja com a imagem. Os toques regulares de tinta, distintos porém aplicados de forma sumária, vibram e se expandem num ritmo que abraça a ilusão assim como o padrão plano. O artista parece relaxar sua exigência de exatidão de matiz ao passar do contorno para o fundo, e nem suas pinceladas nem suas facetas-plano ficam tão enfeixadas como antes. Circulam mais ar e luz através do espaço imaginado. A monumentalidade não é mais assegurada ao preço de uma falta de ar sufocante. À medida que Cézanne escava em maior profundidade por trás de seus contornos fragmentados por azul ultramar, toda a pintura parece desnudar-se e depois cobrir-se. Repetindo em todas as suas partes a forma retangular que a circunda, a pintura também parece esforçar-se para explodir as dimensões daquela forma.

Se tivesse morrido em 1890, Cézanne ainda seria enorme, mas mais em inovação do

que em realização. A unidade completa, triunfal, que coroa a visão do pintor, a unidade oferecida como um único som produzido por muitas vozes e instrumentos – um único som de variedade instantânea, porém infinita –, este tipo de unidade aparece em Cézanne com muito maior frequência nos últimos anos de sua vida. Então, certamente, sua arte realiza algo bastante diferente daquilo que ele dizia que gostaria que ela realizasse. Embora talvez ele pense tanto quanto antes sobre seus problemas, pensa muito menos na sua execução. Tendo atraído jovens admiradores, ele se expande um pouco, seus comentários são anotados e ele escreve cartas sobre seu "método". Mas se então ele não confundiu Emile Bernard, Joachim Gasquet e outros dentre seus ouvintes, confunde-nos hoje, a nós que só podemos ler o que ele tinha a dizer. Prefiro, no entanto, pensar com Erle Loran (a cujo *Cézanne's Composition* devo mais do que alguns *insights* sobre a importância essencial do desenho de Cézanne) que o próprio mestre se encontrava bastante confuso em sua teorização a respeito da arte. Mas ele não reclamou que Bernard, com seu apetite por teorias, o forçava a teorizar demasiadamente? (Bernard, por sua vez, critica Cézanne por pintar *demais* segundo a teoria.)

No final ele continuou a insistir na necessidade do modelado e da completude e exatidão na transmissão das próprias "sensações". Ele afirmou seu ideal, com uma autoconsciência além do comum, como um casamento entre o *trompe-l'oeil* e as leis do meio, e lamentou seu fracasso em atingi-lo. No mesmo mês em que morreu ele ainda reclamava de sua incapacidade para "realizar". Na verdade, o que surpreende mais, em vista da abstração coerente de suas últimas grandes pinturas, é ouvir Cézanne dizer que havia feito um "pequeno progresso". Ele condenava Gauguin e Van Gogh por fazerem pinturas "planas": "Eu nunca quis e nunca vou aceitar a falta de modelado ou de gradação; é um absurdo. Gauguin não era um pintor; ele só fazia pinturas chinesas". Bernard o retrata como sendo indiferente à arte dos primitivos da Renascença; eles também, aparentemente, eram planos demais. Entretanto, o caminho do qual Cézanne dizia ser o pioneiro, e pelo qual esperava resgatar o desejo tradicional do Ocidente pelo tridimensional, tanto da névoa impressionista quanto do decorativismo de Gauguin, levou diretamente, nos cinco ou seis anos após sua morte, a um tipo de pintura tão plana como não se via no Ocidente desde a Idade Média.

O cubismo de Picasso, Braque e Léger completou o que Cézanne havia iniciado. O sucesso do cubismo livrou seus meios de tudo o que pudesse ter restado de problemático neles. Por ter exaurido tão poucas de suas intuições, Cézanne pôde oferecer aos cubistas todos os recursos para uma nova descoberta; eles precisaram despender pouco esforço próprio tanto para descobrir como para redescobrir. Esta foi a sorte dos cubistas, o que

ajuda a explicar por que Picasso, Léger e Braque, entre 1909 e 1914, puderam produzir uma sucessão praticamente ininterrupta de "realizações", clássicas na suficiência de sua força, no ajuste de seus meios a seus fins.

A honestidade e a tenacidade de Cézanne são exemplares. Na verdade, diz ele, a grande pintura deve ser produzida da forma como fizeram Rubens, Velázquez, Veronese e Delacroix; mas minhas próprias sensações e capacidades não correspondem às deles, e eu só posso sentir e pintar da forma como consigo. E assim ele fez por quarenta anos, diariamente, em seu *métier* limpo e cuidadoso, molhando seu pincel em terebintina entre as pinceladas para lavá-lo, e depois depositando cada pequena porção de tinta no lugar determinado. Foi uma vida de artista mais heroica do que a de Gauguin ou a de Van Gogh, apesar de todo o conforto material. Pense-se no esforço de abstração e de visão necessário para analisar cada parte de cada motivo em seu menor plano viável.

Depois havia as crises de confiança que tomavam Cézanne quase todos os dias (também em sua paranoia ele foi um precursor). Mesmo assim, ele não enlouqueceu completamente: persistiu em seu próprio ritmo sedentário, e sua absorção no trabalho o recompensou pela velhice prematura, a diabetes, a obscuridade e o vazio indecifrável de sua vida longe da arte. Ele se considerava um molenga, um "boêmio", apavorado com as dificuldades rotineiras da vida. Mas tinha personalidade, e perseguia os desafios mais formidáveis que a arte da pintura podia lhe oferecer em sua época.

PICASSO AOS 75 ANOS [1957]

Picasso entrou na história da arte como membro de uma geração de grandes pintores na França ou da França que sucedia várias gerações semelhantes. Durante a década de 20, sua arte, como a de outros pintores eminentes de sua geração e da anterior, foi tomada por uma crise. Braque, o primeiro a vivenciar sua crise – durante a guerra de 1914 –, recuperou-se parcialmente dela nos anos entre 1928 e 1932. Matisse emergiu da sua, que veio um pouco antes de 1930, somente após a guerra de 1939, bem no fim de sua vida. Léger, para quem a crise veio em 1925 ou 1926, nunca se recuperou. E acho que Picasso também ainda não se recuperou da dele. Ao contrário, sua crise, através de todas as suas flutuações, só fez se aprofundar desde que se instalou pela primeira vez, em 1927 ou 1928. E em 1939 ela se aprofundou, como nos parece agora, radicalmente.

Durante os vinte e tantos anos que vão de 1905, o início de sua Fase Rosa, até 1926 ou 1927, quando seu cubismo deixou de ser grande, Picasso produziu arte de qualidade estupenda, seja pela concepção seja pela realização, pela engenhosidade da invenção e pela constante justeza da execução. Uma lealdade radical, exata e invencível a certas intuições sobre a relação entre a experiência artística e a não artística anima tudo que ele fez nesse período. Até mesmo as poucas obras que não foram bem-sucedidas continuam a afirmar que o que está em jogo é a qualidade absoluta, e nada menos que isso. A certeza da mão e do olho é como um milagre, que sobrevive à perplexidade para provocar ainda mais perplexidade. Em 1927, a execução e a resolução começam a claudicar, mas a grandeza da concepção permanece por mais dez anos; e grande parte do interesse específico da arte de Picasso nos anos 30 encontra-se exatamente nessa discordância.

Até ele começar a pintar coisas como *Natureza-morta com cabeça de touro negro*, em novembro de 1938, não é inspiração o que lhe falta. Esta pintura em particular "funciona" corretamente e é bem-sucedida em seus próprios termos, mas a correção de sua concepção plástica contraria mais do que reforça sua intenção ilustrativa. A morbidez representada permanece meramente representada, e a pintura agrada sem comover. Aqui, com efeito, Picasso começa pela primeira vez a se afastar de si próprio e a "produzir" arte.

Nos últimos vinte anos, Picasso produziu quadros com maior frequência do que nos anos 30, mas só porque o nível de sua concepção foi rebaixado. Ao mesmo tempo ele pintou uma grande quantidade de quadros ruins, e de uma má qualidade mais completa do que anteriormente. Nos anos 30 sua arte havia continuado a se desenvolver num sentido

fundamental; isso deixou de acontecer quando sua crise se modificou, e se aprofundou, de uma crise de resolução e de realização para uma crise de concepção.

Uma vez mestre, sempre – em certa medida – mestre. Quase tudo o que Picasso fez tem certa pungência ou, no pior dos casos, mordacidade. E seu trabalho gráfico manteve um nível que o exime de muitas, se não de todas, as objeções que podem ser feitas a seus óleos, guaches e esculturas dos últimos anos. Mas, mesmo assim, como há poucas obras-primas completas entre as pinturas a óleo que ele fez depois de 1926, e nenhuma depois de 1938, também as coisas totalmente realizadas e altamente concebidas entre suas gravuras e desenhos acabados tornam-se cada vez mais raras após a década de 20. Depois de 1938 ocorrem recuperações e fracassos, mas nem em seu trabalho gráfico nem em suas pinturas Picasso retorna à qualidade absoluta de antes.

O período de 1950 a 1953 é de marcada fraqueza, e nele, como acontecia antes com tanta frequência, Picasso recorre à escultura para resolver as coisas. A escultura é lamentável; mas as pinturas tornam-se muito melhores em 1954, e em 1956 há um novo florescimento sob a influência de Matisse, que Picasso parece pronto a aceitar com abjeção "pastichosa" agora que o antigo mestre está morto. Entretanto, o florescimento permanece não desenvolvido, estático, e os brotos parecem artificiais.

Não é que Picasso tenha se tornado superficial ou descuidado; ao contrário, há muitos anos ele tem mostrado desconfiança de sua própria facilidade e do que ela lhe possa indicar, e parece tentar evitar tudo aquilo que possa sugerir sua presença. Mas a real consequência desta desconfiança é a perversidade: ele faz coisas muito deliberadamente grosseiras e confusas, mais como efeito do que como causa, mais por escolha do que por necessidade. Sob todas as mudanças de tema e maneira, sente-se o desejo de um virtuose ambicioso que busca mais a felicidade da invenção do que soluções inspiradas. Persiste uma espécie de excitação, mas a plenitude e a exuberância de antes se foram; o que está em jogo não é mais a substância da grande arte, só sua aparência.

Durante a maior parte da década de 30, Picasso se mantivera lado a lado com a arte avançada em geral, e em certo sentido continuou a apontar caminhos. As próprias contradições e frustrações que então abundavam em sua pintura provaram ser mais imediatamente frutíferas para os pintores mais jovens do que as obras perfeitas e talvez mais exaltadas que Mondrian estava produzindo durante aqueles mesmos anos. As poucas coisas que Picasso realizou completamente naquela época foram realizações absolutas, mesmo que não fossem grandes em formato. Eu penso na pequena *Tourada*, de 1934 (que agora pertence a Henry P. McIlhenny), e em uma série de desenhos a pena numa espécie

de estilo *Fraktur*, feitos na primavera e no verão de 1938, que são para mim o canto do cisne de sua grandeza.

Talvez o declínio do modernismo sereno dos primeiros 25 anos deste século devesse ser, de acordo com a natureza das coisas, também o declínio de Picasso. Parece, de qualquer forma, que nem mesmo ao maior pintor desde Ingres foram concedidos mais do que cerca de vinte anos, consecutivos ou intermitentes, de realização absoluta. Mas enquanto os impressionistas e os pós-impressionistas, aí incluídos Cézanne e Matisse, puderam em seus melhores anos realizar completamente apenas uma entre várias obras, Picasso conseguiu sucesso em quase tudo em que pôs as mãos durante as duas décadas de sua plenitude. E embora se possa dizer o mesmo sobre Mondrian de 1914 a 1936, a produção deste último foi muito menos variada (e não incluiu a escultura).

Até a metade da década de 20, Picasso possuía o tipo de certeza que permite a um artista comandar plenamente suas forças e, ao mesmo tempo, tirar vantagem de suas próprias fraquezas. A primeira evidência de uma diminuição nessa certeza é uma pintura realizada em 1925, a impressionante *Três dançarinas*, onde o desejo de expressividade ilustrativa aparece ambiciosamente pela primeira vez desde a Fase Rosa. Nessa obra cubista, não se trata de forma alguma de o artista satisfazer seu apetite inveterado (ou sua nostalgia) pelo volume escultural, como acontecia nas pinturas neoclássicas de pouco tempo antes, onde a coisa ilustrada permanecia um objeto sinceramente sentido pela visão pictórica em meio a todos os arcaísmos. Agora a ilustração trata da natureza, não para fazer com que a arte diga algo através da natureza, mas para fazer com que a própria natureza diga algo – e o diga em voz alta. Entretanto, *Três dançarinas* não dá certo, não só porque é uma pintura literária (que é o que resulta quando se tenta fazer a natureza falar através da arte), mas porque a localização e a expressão teatrais da cabeça e dos braços da figura central fazem com que a terça parte superior da pintura oscile. (A literatura como tal raramente chegou a prejudicar uma obra de arte pictórica; é só a tentativa de *forçar* um sentido literário que provoca isto.)

O surrealismo fez a sua primeira aparição formal um ano antes que *Três dançarinas* fosse pintada, numa época em que a vanguarda parecia estar perdendo sua confiança do pré-guerra na exatidão autossuficiente da forma e da cor. Talvez os pintores que apareceram antes de 1914 sentissem que já era época de declarar sua filiação ao passado de forma mais inequívoca – como se o Dada, com sua rejeição do estético, tivesse ameaçado destituir o modernismo de seu lugar na continuidade da arte. Entre alguns artistas mais jovens havia também o sentimento contrário de que o passado deveria ser repudiado mais expressamente do que nunca, mas através da paródia de suas realizações

e não pelo descaso total em relação a elas (o que, de todo modo, era impossível fazer). Picasso, sempre sensível às correntes ao seu redor e dependente delas, começou a pensar em termos de história da arte e a ansiar pela primeira vez por uma maneira épica, "grandiosa". A evidência disso está nos projetos de monumentos e outros tipos de escultura que ele empreendeu no final dos anos 20, em seu novo interesse pelo tema do artista e de seu modelo, nos estudos que fez para uma *Crucifixão*; e ainda em outras coisas feitas nessa época. Mas disso tudo saiu pouca coisa resolvida, pouco que transcendesse o interessante.

Pode-se dizer que para Picasso, depois que ele abandonou o cubismo, haveria de ser o estilo grandioso ou uma retirada para uma arte menor. Mas será que ele realmente abandonou alguma vez o cubismo desde 1907? Simplificações cubistas e uma planaridade cubista subjazem a suas pinturas neoclássicas e são sentidas em cada incursão no naturalismo semiacadêmico que ele fez desde então. Sua maneira arabesca, "metamórfica", do início dos anos 30 e aquela que ele adotou em *Guernica* não são menos essencialmente cubistas do que o neocubismo mais óbvio dos anos 40 e de depois. Não se tratava, então, de descobrir ou inventar um grande estilo, mas de converter o cubismo em um grande estilo. Entretanto, o cubismo já era por si só um estilo tão grandioso quanto nossa época foi capaz de produzir dentro dos limites da pintura de cavalete, e não poderia ser aproximado da ideia de um grande estilo de museu ou michelangiolesco sem se desvirtuar. Foi isso um pouco o que Picasso fez, mais tarde, em *Pesca noturna em Antibes*, 1939, *Massacres coreanos*, 1951, e *Guerra e paz*, 1952. Estas obras são tanto mais equivocadas por causa daquela falta de capacidade inata para a *terribilità* que já havia frustrado as incursões de Picasso na profundidade surrealista. Elas confirmam, além do mais, o que as duas versões de *Três músicos*, 1921, e de *Guernica* já haviam mostrado anteriormente: ele não podia produzir com sucesso uma tela grande com formas cubisticamente planas. (Mesmo *Demoiselles d'Avignon*, ainda que soberba, não tem uma unidade conclusiva.)

O cubismo é, mais do que travestido, caricatural em pinturas tardias como *Paisagem de inverno*, 1950, e *Chaminés de Vallauris*, 1951, que se tornam ambas quase ridículas, apesar – e ao mesmo tempo por causa – da nitidez de sua unidade. Não é simplesmente uma questão de falta de sensibilidade de Picasso para a paisagem; afinal, ele um dia pintou a maravilhosa *Paisagem*, 1906, de Gosol. Interveio algo mais comprometedor do que uma falta de sensibilidade por um tipo particular de assunto. Na verdade, suspeito que a posteridade encontrará muito mais daquilo que é verdadeiramente ridículo na arte recente de Picasso do que nós.

Como qualquer outro estilo autêntico, o cubismo possuía suas próprias leis inerentes de desenvolvimento, que nos anos 20 pareciam estar conduzindo à abstração. Mondrian extraiu as consequências extremas dessa tendência, enquanto Klee e Miró conseguiram no mesmo período produzir arte de originalidade substancial renunciando não à natureza como tal, mas a sua *integridade*.

Foi a dupla insistência de Picasso na integridade esquemática de cada imagem que ele tirava da natureza – e ele sempre tirou todas as imagens da natureza – e numa ilusão mínima de espaço tridimensional que, nos anos 30, começou a interferir na realização de sua arte. Até mesmo quando ele carregava a superfície com preenchedores de espaço puramente decorativos, sua nova vontade de expressividade ilustrativa fazia com que sua busca de uma unidade "meramente" decorativa fosse quase uma questão doutrinária. O fato de que a distinção entre o puramente decorativo e o pictórico já tivesse sido privada de grande parte de sua antiga força por Matisse, e pelo próprio cubismo de Picasso, não fazia diferença. Picasso recusava-se a extrair as lições de sua própria experiência. Matisse não: nos últimos anos de sua vida, embora ainda permanecesse tão dependente do alfabeto da natureza quanto Picasso, ele dispôs motivos de folhas em painéis imensos e de aparência puramente decorativa que, como *pinturas*, superaram quase tudo feito na Europa desde os anos 30. Picasso, tentando fazer com que a decoração se voltasse demasiadamente contra si própria – notadamente em suas obras do início dos anos 30, influenciadas por Matisse –, sucumbiu no final a unidades cujo impacto real, embora não intencional, era verdadeiramente decorativo no pior sentido da palavra.

Antes de *Guernica*, Picasso tentara forçar uma planaridade ou superficialidade essencialmente decorativa, e uma regularidade de motivo retilíneo ou curvilíneo quase igualmente decorativa, a se transcenderem assumindo funções figurativas: tudo na pintura devia remeter a uma fonte na natureza, mesmo que essa fonte fosse só um padrão de papel de parede inventado. Mas o poder ornamental dos arabescos da figura feminina que ele pintou repetidamente no início dos anos 30 era tal que requeria, para realizar-se completamente, uma ruptura com a natureza em favor da superfície plana, uma ruptura quase tão radical quanto aquela que Miró já havia operado no final dos anos 20. É principalmente pelo fato de Picasso ter rejeitado essa ruptura que suas pinturas mais ambiciosas do início dos anos 30 não chegam a um sucesso conclusivo. De fato, o tratamento decorativo da fisionomia humana gera associações rococó que nenhuma dose de rigor abstrato pode agora superar. Não é por acaso que nas últimas pinturas de Picasso e de Matisse o sucesso pleno surge com muito mais frequência, em quase todos os níveis, quando a figura humana está ausente – ou quando, estando presente, os traços

da face são omitidos ou só são aludidos esquematicamente (em Matisse até isto tendia a ser demasiado).

Guernica é a última grande reviravolta decisiva na evolução da arte de Picasso. Com suas curvas e saliências, esta imensa pintura lembra uma cena de batalha a partir de um frontão que tenha sido esmagado sob um trator defeituoso. É como se ela tivesse sido concebida dentro da ilusão de um espaço mais profundo do que aquele em que foi realmente executada. Os estudos preliminares para *Guernica* confirmam essa impressão, sendo muito mais ilusionistas do que a pintura acabada. Os estudos de composição em particular (e mais particularmente dois feitos com lápis sobre gesso, datados de 1o e 2 de maio, respectivamente) são muito mais convincentes simplesmente como composições, apesar de todo o seu naturalismo, do que a versão final, com seu tumulto de pretos, cinza e brancos planos. E o primeiro estágio exclusivamente linear até mesmo da versão final é muito mais bem-sucedido, tanto quanto se pode dizer a partir de fotografias, do que qualquer dos últimos estágios pelos quais a obra passou.

É como se em *Guernica* Picasso tivesse se conscientizado da natureza das dificuldades que havia enfrentado, pois em 1938 ele reavaliou seu estilo num esforço para relaxar o espaço cubista. Desde então ele manteve seus fundos mais distintamente separados das formas à frente deles, e manteve a tendência a conciliar mais aquelas distorções que são impostas pela pressão de um espaço pouco profundo e as que são exclusivamente figurativas e expressionistas. Isto teve como consequência, entretanto, fazer divergir ainda mais a forma e a expressão. Agora a estrutura e a articulação cubistas parecem acrescentar-se ao impulso original da pintura, e não mais coincidir com ele. O elemento decorativo intervém mais uma vez em seu sentido inferior.

O decorativo (como Matisse nos mostrou com tanta maestria) pode transcender este sentido quando transmite uma *visão*, mas não quando é meramente uma questão de manejo, que é o que ele se tornou basicamente para Picasso. E mesmo seu cubismo, antes a encarnação de uma visão em que muitas coisas que de outra forma seriam essencialmente decorativas puderam atingir um máximo de expressividade, degenerou numa mera questão de tratamento. Agora ele busca a expressão como uma fuga do cubismo, um *alívio* do cubismo; e no entanto ele continua a acabar suas pinturas nos termos do cubismo, que se tornaram algo que é mais aplicado do que inspirado.

o cubismo aplicado, o cubismo como acabamento, age para converter a pintura em objeto decorado. Percebe-se o retângulo da pintura como algo em que as formas e cores foram apinhadas – com elegância ou não, conforme o caso, mas sempre por um esforço de

vontade não inspirada. Isto é verdade até – e talvez particularmente – em *Cozinha*, 1948, pintura em preto e branco relativamente grande, a obra mais aventureira e mais abstrata de Picasso que conheço (exceto por uma série de desenhos em ponto e linha de 1926 sem título, aos quais a própria *Cozinha* não deixa de estar relacionada). *Cozinha* é, pelo que sei, a pintura a óleo mais forte e mais interessante que ele executou desde 1938, ou até antes – não por ser a mais abstrata, mas porque as grandes liberdades que ela toma com a natureza são quase inteiramente no interesse da livre unidade e ressonância do todo. Entretanto, essa pintura ainda trai uma deliberação ligeiramente perturbadora, uma exatidão pesada; e a compactação e o peso com que seus quatro lados encerram sua fisionomia exclusivamente linear contribuem para um efeito de compressão, de fechamento excessivo. Ao mesmo tempo, é como se cada traço de criação imediata tivesse sido expurgado dessa obra para lhe proporcionar um *objeto* mais acabado e autossuficiente.[37]

"Objeto" é exatamente a palavra. A arte pictórica moderna, com seu decorativismo mais explícito, chama mais atenção para as qualidades físicas imediatas da pintura. Mas, como qualquer outro tipo de pintura, a pintura moderna ainda supõe que sua identidade como pintura exclua a consciência de sua identidade como objeto. De outro modo ela se torna, no melhor dos casos, escultura; e, no pior, um *mero* objeto. Picasso tem tanta consciência deste problema quanto qualquer um, mas aparentemente ele não pode mais se controlar: está comprometido com uma noção de pintura que não deixa nada mais a ser explorado – uma noção que se apoia em um conjunto de convenções que restringem mais do que liberam a inventividade. A inspiração e a espontaneidade que a acompanham não podem mais participar efetivamente da concepção unificadora de uma obra, mas estão confinadas a nuanças, ornamentos, elaborações. A pintura está terminada, em princípio, antes de ser iniciada, e em seu acabamento real ela se torna uma réplica de si mesma. Todas as dificuldades se tornam dificuldades de habilidade, a serem resolvidas pelo artesanato. E, com o artesanato, é a ideia de *objeto* que ganha proeminência: a ideia de polimento, aparelhamento e acabamento, e a ideia, acima de tudo, do previsto.

A satisfação que se pode obter até mesmo das melhores pinturas de Picasso posteriores a 1938 é adulterada, na maioria dos casos, pela previsibilidade de suas concepções. A satisfação provém demasiadamente do virtuosismo do tratamento – para a complicação ou para a graça – a que a previsibilidade dá lugar. As três pinturas maravilhosamente matissianas de 1956, *Mulher na cadeira de balanço*, *O estúdio* e *Mulher na janela*, a quase grande versão "L", à Lam, e a versão "N", solidamente picassiana, da série *Mulheres de Argel*, de 1955; um guache de 1946, *Pastoral* – todas

essas obras são brilhantes, mas com um brilho que sugere em demasia o que é representado e feito. (“Brilhante” nem é uma palavra que eu goste de aplicar à grande arte. O fato de que ela seja a primeira a me vir à mente aqui é significativo.) E as falhas de algumas outras pinturas posteriores a 1938 que quase atingiram o sucesso também são, evidentemente, erros de execução, ou erros de técnica, mais do que falhas de *criação*. Isto é verdadeiro, por exemplo, para os malsucedidos vermelhos em *Mulher de verde*, 1943, e também para a abstrusa cabeça em perfil em estilo de cartum da figura sentada em *Serenata*, 1942. O primeiro Picasso não podia ser desmontado tão facilmente.

Picasso tem, ou tinha, o estofo de um escultor formidável, e produziu algumas das maiores e também mais revolucionárias esculturas deste século. É possível pensar que uma dedicação maior a esse meio poderia ter resolvido sua crise na década de 30, mesmo que fosse só porque a fidelidade diagramática à natureza lhe teria custado menos em um meio menos ilusionista. Talvez a decisão tivesse realmente ficado suspensa na balança por algum tempo. Kahnweiler diz (como é citado no livro de Elgar e Maillard sobre Picasso): “Em 1929 ele estava pensando em enormes monumentos que tanto poderiam servir como casas para morar quanto como esculturas enormes de cabeças de mulheres, e que poderiam ser dispostos ao longo da costa do Mediterrâneo; ‘Eu preciso me contentar em pintá-las, porque ninguém jamais me encomendará uma delas’, ele me conta”. O que quer que se possa concluir disso a respeito da natureza da vontade de Picasso com relação à escultura, permanece o fato de que ele nunca se dedicou a ela por períodos muito longos.

Depois de 1931, ele abandonou a direção quase construtivista na qual suas incursões na escultura haviam se confinado desde 1912 e voltou ao modelado e ao monólito – como se isso se harmonizasse mais com o desejo geral de uma grande maneira, que ele tinha começado a sentir nessa época. É significativo que só então, dez anos após terem entrado em sua pintura, essas tendências arcaizantes tenham sido incorporadas pela primeira vez em sua escultura – e esta entrada tardia pode ajudar a explicar por que Picasso continuou a ser um escultor plenamente bem-sucedido por dez anos depois de ter deixado de ser plenamente bem-sucedido como pintor. Durante a maior parte da década de 30, seu trabalho em escultura era tão fértil em invenção, e igualmente tão problemático, quanto sua pintura daqueles mesmos anos; e exercia uma influência semelhante. Depois, por volta da mesma época em que o nível de aspiração de sua pintura decaiu, aconteceu o mesmo com sua escultura. Talvez ela tenha decaído ainda mais. Nada em sua pintura me choca tanto como algo forçado ou pretensioso quanto alguns dos bronzes maiores que ele produziu nos últimos vinte anos. (A figura mais alta em *As banhistas*, de 1958, por outro

lado, é uma obra mais forte do que qualquer pintura que ele tenha feito nessa época.)

Da mesma forma como ele raramente conseguiu usar a cor de forma positiva, e da mesma forma como lhe falta sensibilidade para a textura da tinta, na escultura sempre faltou a Picasso um "toque", um sentido de superfície. Mas, assim como ele pôde por muito tempo fazer com que a cor servisse negativamente a seus propósitos, ele pôde também compensar sua falta de sensibilidade tátil na escultura "desenhando no ar" – ou seja, construindo em vez de modelar ou esculpir. Somente quando começou a tentar a escultura no padrão antigo ou no de Rodin – e, na sua pintura, uma cor que fosse positiva como a de Matisse – é que ele começou a revelar mais suas fraquezas do que seus pontos fortes.

Talvez Picasso tenha sucumbido ao mito de si próprio que tantos de seus admiradores propagaram: que ele é um semideus que pode fazer qualquer coisa e que, portanto, não é suscetível a fraquezas. Mas quer ele dê ou não importância a isso, a explicação mais plausível é que ele sucumbiu aos limites mais comuns da existência e da atividade humana. Embora não tão prisioneiro de sua primeira maturidade quanto a maioria das pessoas, Picasso ainda assim permanece como um prisioneiro – muito mais do que foi Matisse. A revista *Time* conta que "ele acredita que uma obra deve ser construída, sente-se angustiado com a obra de muitos expressionistas abstratos, e uma vez agarrou um mata-borrão manchado de tinta, arremessou-o num visitante e gritou: 'Jackson Pollock!'". O termo "construído" – que se revelou altamente relativo em arte – foi o slogan sob o qual os cubistas tentaram, há cinquenta anos, consertar o suposto dano provocado à pintura pelos impressionistas.

COLAGEM [1959]

A colagem representou um dos pontos de inflexão mais importantes na evolução do cubismo, e portanto em toda a evolução da arte moderna deste século. Quem inventou a colagem – Braque ou Picasso – e quando ela foi inventada é algo que ainda não foi estabelecido. Ambos os artistas deixaram a maior parte da obra que fizeram entre 1907 e 1914 sem data e sem assinatura; e cada um deles reivindica, ou insinua reivindicar, que a sua foi a primeira colagem. O fato de Picasso datar a sua, retrospectivamente, de quase um ano antes da de Braque só aumenta a dificuldade. E as evidências estilísticas ou internas também não ajudam muito, pois a interpretação do cubismo ainda se encontra em nível rudimentar.

A questão da prioridade é bem menos importante, entretanto, do que a dos motivos que induziram pela primeira vez um dos artistas a afixar ou colar um pedaço de material estranho à superfície de uma pintura. Os autores que procuraram explicar suas intenções por eles falam, com uma unanimidade que é em si mesma suspeita, da necessidade do contato renovado com a "realidade" em face da abstração cada vez maior do cubismo analítico. Mas o termo "realidade", sempre ambíguo quando usado em relação à arte, nunca foi usado de forma mais ambígua do que neste caso. Um pedaço de papel de parede imitando fibras de madeira não é mais "real" segundo qualquer definição, ou mais próximo da natureza, do que uma simulação pintada dele; nem um papel de parede, um oleado, um jornal ou a madeira são mais "reais", ou mais próximos da natureza, do que a pintura sobre tela. E mesmo que esses materiais fossem mais "reais", a questão permaneceria, pois a "realidade" ainda não explicaria nada sobre a verdadeira *aparência* da colagem cubista.

Não há dúvida de que Braque e Picasso estavam preocupados, em seu cubismo, em se ater à pintura como uma arte de representação e ilusão. Mas de início eles estavam mais essencialmente preocupados, em seu cubismo e através dele, em obter resultados *esculturais* por meios estritamente não esculturais: ou seja, em descobrir para cada aspecto da visão tridimensional um equivalente explicitamente bidimensional, independentemente de quanto a verossimilhança sofreria neste processo. A pintura precisava proclamar – e não fingir negá-lo – o fato físico de que ela era plana, ainda que ao mesmo tempo tivesse de superar esta planaridade proclamada como um fato estético e continuar a relatar a natureza.

Nem Braque nem Picasso estabeleceram para si este programa antecipadamente. Ele

emergiu, isto sim, como algo implícito e inevitável no curso de seu esforço conjunto para preencher aquela visão de uma arte pictórica "mais pura" que eles tinham vislumbrado em Cézanne, de quem também retiraram seus meios. Estes meios, assim como a visão, impunham sua lógica; e a direção dessa lógica tornou-se completamente clara em 1911, no quarto ano do cubismo de Picasso e Braque, juntamente com certas contradições latentes na própria visão de Cézanne.

Naquela época, a planaridade tinha não só invadido mas estava ameaçando submergir a pintura cubista. As pequenas facetas-plano em que Braque e Picasso estavam decompondo tudo o que era visível eram agora dispostas paralelamente ao plano pictórico. Elas não eram mais controladas, seja no desenho seja na localização, por uma perspectiva linear ou mesmo escalar. Cada faceta tendia a ser sombreada, além do mais, como uma unidade independente, sem passagens de *legato*, sem traços ininterruptos de gradação de valor em sua lateral aberta, para uni-la a facetas-plano adjacentes. Ao mesmo tempo, o próprio sombreado tinha sido atomizado em partículas de luz e sombra que não podiam mais se concentrar nas bordas das formas com força de modelação suficiente para transformá-las de modo convincente em profundidade. Luz e sombra em geral tinham começado a agir imediatamente mais como cadências do motivo do que como descrição ou definição plástica. O principal problema nesse momento tornou-se evitar que o "lado de dentro" da pintura – seu conteúdo – se fundisse com o "lado de fora" – sua superfície literal. A planaridade *pintada* – ou seja, as facetas-plano – precisava ser mantida suficientemente separada da planaridade *literal* para permitir que uma ilusão mínima de espaço tridimensional sobrevivesse entre as duas.

Braque já se inquietara com a contração do espaço ilusório em suas pinturas de 1910. O expediente que ele havia encontrado então tinha sido inserir uma sugestão convencional, um *trompe-l'oeil* de profundidade de espaço *sobre* a planaridade cubista, entre os planos pintados e o olho do espectador. A tachinha-com-sombra-projetada de grafismo completamente não cubista, mostrada trespassando a parte superior de uma pintura de 1910, *Natureza-morta com violino e jarro*, sugere pró-forma o espaço profundo e destrói pró-forma a superfície. As formas cubistas são convertidas na ilusão de uma pintura dentro de uma pintura. Em *Homem com violão*, do início de 1911 (no Museum of Modern Art), a linha ornamentada na margem superior esquerda é uma formalidade semelhante. O efeito, como algo distinto do significado, é em ambos os casos muito discreto e não manifesto. Plasticamente, espacialmente, nem a tachinha nem o ornamento *agem* sobre a pintura; cada um sugere a ilusão sem torná-la realmente presente.

Desde o início de 1911, Braque já estava olhando em volta em busca de formas de reforçar, ou suplementar, essa sugestão, mas ainda sem introduzir nada que se tornasse mais do que uma formalidade. Foi nessa época, aparentemente, que ele descobriu que o *trompe-l'oeil* podia ser usado tanto para revelar como para sonegar a verdade ao olho. Ou seja, ele poderia ser usado tanto para declarar como para negar a superfície real. Se a realidade da superfície – sua planaridade física, verdadeira – pudesse ser indicada de forma suficientemente explícita em alguns lugares, ela seria diferenciada e separada de tudo mais que a superfície continha. Uma vez que a natureza literal do *suporte* era anunciada, tudo sobre ele que não fosse literalmente pretendido seria realçado e magnificado em sua não literalidade. Ou, para dizê-lo ainda de outra forma: a planaridade pintada ocuparia pelo menos a semelhança de uma semelhança de espaço tridimensional, enquanto a planaridade bruta, não pintada da superfície literal era salientada como algo ainda mais plano.

O primeiro e – até o advento dos papéis colados – mais importante artifício que Braque descobriu para indicar e separar a superfície foi a imitação de caracteres tipográficos que automaticamente evoca um aplainamento literal. Letras blocadas são vistas em uma de suas pinturas de 1910, *O pirogênio*; mas, como foram feitas de modo muito incompleto, e inclinando-se no sentido de uma profundidade juntamente com a superfície pintada que as contém, elas – mais do que afirmá-la – meramente aludem à superfície literal. Somente no ano seguinte as maiúsculas blocadas, juntamente com as minúsculas e os números, são introduzidas em uma simulação exata da impressão e da reprodução com estêncil, em absoluta frontalidade e fora do contexto representacional da pintura. Onde quer que esta impressão apareça, ela detém o olho no plano literal, da mesma forma que o faria a assinatura do artista.[38] Por força exclusiva do contraste – pois onde a superfície literal não esteja explicitamente afirmada, ela parece implicitamente negada –, todo o resto é lançado pelo menos numa memória da profundidade plástica ou espacial. É o antigo artifício do *repoussoir*, mas levado um passo adiante: em vez de ser utilizada para empurrar um plano intermediário ilusório para além de um primeiro plano ilusório, a imitação de caracteres tipográficos destaca a verdadeira superfície pintada e portanto a força na direção oposta à ilusão de profundidade.

O *trompe-l'oeil* incapaz de enganar o olho da tipografia simulada mais suplementa do que substitui o tipo enganador convencional. Outro ornamento expresso literal e graficamente embute as formas planas em uma profundidade formal em *Português*, 1911, de Braque, mas desta vez a realidade bruta da superfície, afirmada pelos numerais e

letras simulando a impressão com estêncil, fecha-se sobre a ilusão simulada de profundidade e as configurações cubistas, como a tampa numa caixa. Selada entre duas superfícies paralelas – a superfície cubista pintada e a superfície literal da camada de tinta –, a ilusão torna-se um pouco mais presente, mas, ao mesmo tempo, ainda mais ambígua. Quando se olha, as letras e numerais simulando a impressão com estêncil trocam de lugar, em termos de profundidade, com o ornamento, e por um instante a própria superfície física torna-se parte da ilusão: ela parece recuada em profundidade juntamente com a simulação de impressão com estêncil, de modo que o plano da pintura parece ser destruído mais uma vez – mas somente pela fração de um outro instante. O efeito duradouro é um movimento constante de vaivém entre a superfície e a profundidade, em que a superfície pintada é "infectada" pelo que não é pintado. Em vez de ser enganado, o olho fica intrigado; em vez de ver objetos no espaço, ele não vê nada além de uma pintura.

Ao longo de 1911 e 1912, à medida que a tendência da faceta-plano cubista de aderir à superfície literal tornava-se cada vez mais difícil de negar, a tarefa de manter a superfície ao alcance da mão coube sempre mais a expedientes flagrantes. Para reforçar, e às vezes substituir, a tipografia simulada, Braque e Picasso começaram a misturar areia e outras substâncias estranhas com suas tintas; a textura granular assim criada também chamava atenção para a realidade da superfície, e seu efeito atingia áreas muito maiores. Em algumas outras pinturas, entretanto, Braque começou a pintar áreas simulando exatamente a granulação ou a marmorização da madeira. Essas áreas, em virtude de sua inesperada densidade de motivo, afirmavam a superfície literal com uma força tão nova e superior que o contraste resultante conduzia a impressão simulada a uma profundidade da qual ela só podia ser resgatada – e posta novamente em vaivém – pela perspectiva convencional; ou seja, sendo colocada numa relação tal com as formas pintadas dentro da ilusão que estas formas não deixavam nenhum espaço para a tipografia a não ser próximo à superfície.

O acúmulo desses artifícios, entretanto, logo teve o efeito de encaixar a superfície e a profundidade como num telescópio, embora separando-as. O processo de aplainamento parecia inexorável, e tornou-se necessário para enfatizar ainda mais a superfície, para impedi-la de fundir-se com a ilusão. Foi por essa razão, e não posso imaginar nenhuma outra, que em setembro de 1912 Braque tomou a decisão radical e revolucionária de afixar pedaços reais de papel de parede imitando madeira em um desenho sobre papel, em vez de tentar simular sua textura com a tinta. Picasso disse que ele próprio já tinha feito a sua primeira colagem perto do final de 1911, quando colou um pedaço de oleado

imitando empalhamento em uma pintura sobre tela. É verdade que a sua colagem parece mais analítica que a de Braque, o que confirmaria a data que ele lhe atribui. Mas é também verdade que Braque foi o pioneiro coerente no uso de texturas simuladas assim como da tipografia; e, além do mais, desde o final de 1910 ele já havia começado a ampliar e simplificar as facetas-plano do cubismo analítico.

Quando examinamos qual colagem cada um dos mestres diz ter sido sua primeira, vemos que acontece praticamente a mesma coisa em ambas. (Não faz nenhuma diferença real que a colagem de Braque seja sobre papel e completada com carvão, enquanto a de Picasso é sobre tela e completada a óleo.) Por sua maior presença corpórea e seu grande estranhamento, o papel ou o tecido afixado serve por um momento aparente para empurrar todo o resto para uma *ideia* de profundidade mais vívida do que a impressão simulada ou as texturas simuladas jamais tinham conseguido. Mas aqui, novamente, o artifício que declara a superfície ao mesmo tempo ultrapassa e fica aquém de seu objetivo. Pois a ilusão de profundidade criada pelo contraste entre o material afixado e todo o resto suscita imediatamente uma ilusão de formas em baixo-relevo, que por sua vez dá lugar, e com igual imediatidade, a uma ilusão que parece conter ambas – ou nenhuma delas.

Por causa do tamanho das áreas que cobre, o papel afixado estabelece *fisicamente* um aplainamento não pintado, como algo mais do que uma indicação ou um signo. A superfície literal agora tende a se autoafirmar como o principal evento da pintura, e o artifício se volta contra ele mesmo: a ilusão de profundidade torna-se ainda mais precária do que antes. Em vez de isolar o plano literal, especificando-o e circunscrevendo-o, o papel ou tecido afixado o liberta e o expande, e ao artista parece não restar nada além desse aplainamento não pintado com o qual ele pode tanto começar como terminar sua pintura. A superfície real torna-se ao mesmo tempo primeiro plano e segundo plano, e resulta – súbita e paradoxalmente – que o único lugar que resta para uma ilusão tridimensional é *na frente*, *sobre* a superfície. Em suas primeiras colagens, Braque e Picasso desenham ou pintam *sobre* ou *no* papel ou tecido afixado, de modo que determinados traços principais de seus objetos, enquanto pintados, parecem lançar-se na direção do espaço real do baixo-relevo – ou estão prestes a fazê-lo –, ao passo que o resto do objeto permanece cravado, aplainado, sobre a superfície. E a superfície só é recuada, em sua própria superficialidade, por meio desse contraste.[39]

No centro superior da primeira colagem de Braque, *Prato de frutas* (que faz parte da coleção de Douglas Cooper), um cacho de uvas é mostrado com um efeito escultural tão convencionalmente vívido que parece estar suspenso praticamente fora do plano da

pintura. A ilusão de *trompe-l'oeil* aqui não é mais encerrada entre superfícies paralelas, mas parece lançar-se através da superfície do papel de desenho e estabelecer a profundidade em cima dele. E, no entanto, a violenta imediatidade das faixas de papel de parede colocadas no papel e a imediatidade apenas um pouco mais branda das maiúsculas blocadas que imitam letras de vitrine conseguem de alguma forma empurrar o cacho de uvas de volta para o seu lugar no plano da pintura para que ele não "pule". Ao mesmo tempo, as próprias faixas do papel de parede parecem ser empurradas para a profundidade pelas linhas e manchas de sombreamento traçadas com carvão sobre elas, e por sua posição em relação às maiúsculas blocadas; e essas maiúsculas parecem, por sua vez, ser empurradas por *sua* posição, e em contraste com a corporeidade da granulação de madeira. Desse modo, cada parte e cada plano da pintura mudam constantemente sua posição na profundidade em relação a todas as outras partes e planos; e é como se a única relação estável que sobrasse entre as diferentes partes da pintura fosse a relação ambígua e ambivalente que cada uma delas tem com a superfície. A mesma coisa, mais ou menos, pode ser dita sobre o conteúdo da primeira colagem de Picasso.

Em colagens posteriores dos dois mestres, é utilizada uma variedade de materiais estranhos, às vezes na mesma obra, e quase sempre em conjunção com todos os outros artifícios ilusionistas e reveladores em que eles puderam pensar. A área adjacente a uma borda de um pedaço de material afixado – ou simplesmente de uma forma pintada – será sombreada para elevar aquela borda acima da superfície, enquanto algo será desenhado, pintado e até mesmo colado sobre outra parte da mesma forma para devolvê-la à profundidade. Os planos definidos como paralelos à superfície também a atravessam em direção ao espaço real, e é sugerida opticamente uma profundidade maior do que aquela estabelecida pictoricamente. Tudo isso expande a oscilação entre superfície e profundidade de modo a abranger o espaço imaginário tanto em frente como atrás da superfície. O aplainamento pode agora monopolizar tudo, mas é um aplainamento tornado tão ambíguo e expandido que acaba se tornando ele próprio uma ilusão – pelo menos uma ilusão ótica, embora não, propriamente falando, uma ilusão pictórica. O aplainamento cubista pintado está agora quase completamente assimilado ao aplainamento literal, não pintado, mas ao mesmo tempo reage sobre ele e o transforma em larga medida – e o faz, além do mais, sem privá-lo de sua literalidade; ao contrário, ele sustenta e reforça essa literalidade, e a recria.

Dessa literalidade recriada reemergiu o objeto cubista. Pois ocorrera que, devido a um outro paradoxo do cubismo, os meios para obter uma ilusão de profundidade e plasticidade agora haviam se tornado amplamente divergentes dos meios de

representação ou de criação de imagens. Na fase analítica de seu cubismo, Braque e Picasso tiveram não só de minimizar a tridimensionalidade simplesmente para poder preservá-la; eles também tiveram de *generalizá-la* – até o ponto em que, finalmente, a ilusão de profundidade e relevo foi abstraída das entidades tridimensionais específicas e se expressou basicamente como a ilusão de profundidade e relevo *como tal*: como um atributo incorpóreo e uma propriedade expropriada apartada de tudo que não fosse ela mesma. Para poder ser salva, a plasticidade precisava ser isolada; e quando o aspecto do objeto foi transposto para aqueles amontoados de facetas-plano mais ou menos intercambiáveis e destruidoras do contorno, mediante as quais o método cubista isolava a plasticidade, o próprio objeto se tornou basicamente irreconhecível. O cubismo, em sua fase de 1911-12 (que os franceses chamam, com justiça, de "hermética"), estava na fronteira da arte abstrata.

Foi então que Braque e Picasso confrontaram-se com um dilema singular: eles precisavam escolher *entre* a ilusão e a representação. Se optassem pela ilusão, só poderia ser a ilusão *per se* – uma ilusão de profundidade, e de relevo, tão geral e abstrata que excluiria a representação de objetos individuais. Se, por outro lado, optassem pela representação, teria de ser a representação *per se* – representação como imagem pura e simples, sem as conotações (pelo menos, sem conotações mais do que esquemáticas) do espaço tridimensional no qual os objetos representados existiam originalmente. Foi a colagem que tornou claros os termos desse dilema: o figurativo só poderia ser restaurado e preservado sobre a superfície plana e literal, agora que a ilusão e o representacional haviam se tornado, pela primeira vez, alternativas mutuamente excludentes.

No final, Picasso e Braque penderam para o figurativo, e parece que o fizeram deliberadamente. (E é essa a única justificativa verdadeira para o discurso sobre a "realidade".) Mas a lógica formal interna do cubismo, assim como se resolveu através da colagem, também teve a ver com a conformação da decisão deles. Quando as menores facetas-plano do cubismo analítico foram colocadas sobre ou justapostas às formas grandes e densas compostas pelos materiais afixados da colagem, elas próprias precisaram aglomerar-se – ser "sintetizadas" – em formas planares maiores simplesmente para poder manter a integridade do plano da pintura. Deixadas em sua pequenez atômica anterior, elas teriam sido lançadas muito abruptamente em profundidade; e as formas amplas e opacas do papel afixado teriam sido isoladas de um modo tal que as faria pular para fora do plano. Grandes planos justapostos a outros grandes planos tendem a se afirmar como formas *independentes*, e, na medida em que são surperficiais, também se afirmam como silhuetas; e silhuetas independentes tendem a

coincidir com os contornos reconhecíveis do objeto a partir do qual se origina uma pintura (quando ela se origina de um objeto). Foi por causa dessa reação em cadeia tanto quanto por qualquer outra razão – ou seja, por causa da independência crescente da unidade planar da colagem enquanto *forma* – que a identidade dos objetos pintados, ou pelo menos de parte deles, reemergiu nos *papiers collés* de Braque e Picasso e continuou a ficar mais evidente neles – mas só como silhuetas aplainadas – do que em qualquer outra de suas pinturas feitas inteiramente a óleo antes do final de 1913.

O cubismo analítico chegou ao fim com a colagem, mas não de forma definitiva; nem o cubismo sintético começou inteiramente com ela. Só quando a colagem havia sido exaustivamente traduzida para cores a óleo, e transformada por essa tradução, é que o cubismo tornou-se uma questão de cor positiva e silhuetas aplainadas e engatadas, cuja legibilidade e cujo posicionamento criavam alusões a, se não ilusões de, identidades inequivocamente tridimensionais.

O cubismo sintético começou só com Picasso, no final de 1913 ou no início de 1914; foi nesse momento que ele, afastando-se de Braque, finalmente assumiu a liderança da inovação cubista, para nunca mais abandoná-la. Mas mesmo antes disso Picasso tinha vislumbrado por um momento – e adotado – um certo caminho revolucionário no qual ninguém o precedera. Foi como se, naquele instante, ele tivesse sentido o aplainamento da colagem como muito opressivo e subitamente tentasse retroceder – ou avançar – para a tridimensionalidade literal. E ele fez isso usando meios absolutamente literais para transportar o impulso para a frente da colagem (e do cubismo em geral) *literalmente* para o espaço literal em frente ao plano da pintura.

Em algum momento de 1912, Picasso cortou e dobrou um pedaço de papel em forma de violão; nele ele colou e encaixou outros pedaços de papel e quatro cordas esticadas, assim criando uma sequência de superfícies planas no espaço real e escultural às quais se prendia somente o vestígio de um plano de pintura. Os elementos afixados da colagem foram expulsos, por assim dizer, e cortados da superfície pictórica literal para formar um baixo-relevo. Com esse ato ele fundou uma nova tradição e um novo gênero na escultura, aquele que passou a ser chamado de "construção". Embora a escultura-de-construção estivesse havia muito tempo liberta da frontalidade estrita do baixo-relevo, ela continuara a ser marcada por suas origens pictóricas, de maneira que o escultor-construtor Gonzalez, amigo de Picasso, podia referir-se a ela como a nova arte de "desenhar no espaço" – ou seja, de manipular formas bidimensionais no espaço tridimensional. (Picasso não só fundou esta "nova" arte com seu violão de papel de 1912, mas continuou, alguns anos mais tarde, a dar a ela algumas das mais fortes e mais

férteis contribuições.)

Nem Picasso nem Braque retornaram verdadeiramente à colagem depois de 1914. Foram outros que a praticaram e exploraram basicamente por seu valor de choque, que a colagem só teve incidentalmente – ou até mesmo só acidentalmente – nas mãos de seus criadores. Houve algumas exceções: notadamente Gris, mas também Arp, Kurt Schwitters, Miró, E. L. T. Mesens, Dubuffet e, nos Estados Unidos, Robert Motherwell e Anne Ryan. Nesse contexto, o exemplo de Gris ainda é o mais interessante e o mais instrutivo.

Braque e Picasso haviam obtido um novo tipo de decoração, que transcendia a si mesma, reconstruindo a superfície da pintura com aquilo que antes tinha sido o meio de negá-la. Partindo da ilusão, eles haviam chegado a um tipo transfigurado, quase abstrato de literalidade. Com Gris acontecia o oposto. Como ele mesmo explicou, ele partia de formas abstratas planas, nas quais encaixava imagens reconhecíveis e emblemas de tridimensionalidade. E enquanto os objetos de Braque e Picasso eram dissecados em três dimensões no processo de serem transpostos para duas, os primeiros objetos cubistas de Gris tendiam – mesmo antes de serem encaixados na pintura, e como se fossem preformados por sua superfície – a ser analisados segundo ritmos bidimensionais e puramente decorativos. Foi mais tarde que ele se tornou mais consciente do fato de que o cubismo não era uma questão de revestimento decorativo e de que a ressonância de suas superfícies derivava de um cuidado constante com a plasticidade e a ilusão que informava a própria renúncia à plasticidade e à ilusão.

Em suas colagens, mais do que em qualquer outro lugar, vemos Gris tentando resolver os problemas propostos por essa consciência mais plena. Mas suas colagens também mostram em que medida essa consciência permaneceu incompleta. Porque continuou a entender o plano da pintura como dado e portanto não precisando ser recriado, Gris tornou-se talvez solícito demais acerca da ilusão. Ele usou papel colado e texturas *trompe-l'oeil* e letras para afirmar o aplainamento, mas quase sempre o encerrou completamente dentro de uma ilusão de profundidade convencional, ao permitir que as imagens transmitidas com uma vivacidade relativamente escultural ocupassem, sem ambiguidade, uma parte excessiva seja dos planos mais próximos, seja dos mais distantes.

Como Gris sombreava e modelava com maior abundância e tendia a utilizar mais explicitamente a cor sob seu sombreamento, suas colagens raramente declaram suas superfícies tão diretamente como fazem as de Picasso e as de Braque. A *presença* total

delas é, portanto, menos imediata, e há nela algo do distanciamento, do fechamento da pintura tradicional. E contudo, porque seus elementos decorativos funcionam em grande medida unicamente como decoração, as colagens de Gris também parecem mais convencionalmente decorativas. Em vez da fusão sem descontinuidade do decorativo com o plástico que encontramos em Picasso e Braque, há uma alternância, uma colocação, uma mera justaposição dos dois; e quando essa relação vai além da justaposição, ela leva no mais das vezes não à fusão, mas à confusão. As colagens de Gris têm seus méritos, mas poucas entre elas merecem os louvores sem reservas que receberam.

Mas muitos dos óleos de Gris do período 1915-18 merecem seus louvores. Com toda justiça, é preciso destacar que suas pinturas daqueles anos demonstram, talvez com maior clareza do que qualquer coisa de Braque ou Picasso, algo que é da maior importância para o cubismo e para o efeito que a colagem teve sobre ele: a saber, a liquidação do sombreamento escultural.

Nos primeiríssimos *papiers collés* de Braque e de Picasso, o sombreamento deixa de ser pontilhista e se torna outra vez inesperadamente amplo e incisivo, como as formas que ele modifica. Essa mudança no sombreamento também é responsável pelos efeitos em baixo-relevo, ou as veleidades de baixo-relevo, das primeiras colagens. Mas grandes manchas de sombreamento sobre um fundo densamente ou enfaticamente ornado, como a textura da madeira ou a página de jornal, tendem a decolar por si mesmas quando sua relação com o modelo na natureza não é por si só clara, exatamente como fazem os grandes planos nas mesmas circunstâncias. Elas abandonam suas funções esculturais e se tornam formas independentes constituídas somente de preto ou cinza. Esse fato não apenas contribuiu ainda mais para a ambiguidade da superfície da colagem; ele serviu, além disso, para reduzir o sombreamento a um mero componente do motivo da superfície e do esquema de cores. Quando o sombreamento se torna isso, todas as outras cores se tornam mais puramente *cor*. Foi desse modo que a cor positiva reemergiu na colagem – recapitulando, o que é bastante curioso, o modo como a cor "pura" havia emergido em primeiro lugar para Manet e os impressionistas.

No cubismo analítico, o sombreamento como tal havia se divorciado de formas específicas, embora retendo em princípio a capacidade de fazer infletir em profundidade superfícies generalizadas. Na colagem, o sombreamento, apesar de recuperado para formas ou silhuetas específicas, perdeu seu poder de agir como modelado porque se tornou ele mesmo uma forma específica. Eis aí como e por que o sombreamento, como um meio para a ilusão, desapareceu das colagens de Braque e Picasso e de seu cubismo, para nunca mais reaparecer realmente.[40] Mas coube a Gris, em suas pinturas do período

1915-18, elucidar esse processo e suas consequências para que todos vissem – e, ao fazê-lo, produzissem, finalmente, arte triunfante. O cubismo de Gris nesse período – que é quase tão analítico quanto é sintético – separou, fixou e imobilizou, com óleo sobre madeira ou sobre tela, alguns dos estágios sobrepostos da transformação que o cubismo já sofrera nas pinturas coladas e afixadas de Braque e de Picasso. As formas pretas sólidas de contornos puros e simples que Gris tanto usou nessas pinturas representam sombras fossilizadas e manchas de sombreamento fossilizadas. Todas as gradações de valor se resumem num valor único e último, de preto opaco plano – um preto que se torna uma cor tão sonora e pura quanto qualquer cor do espectro, e que confere às silhuetas que preenche um peso ainda maior do que o possuído pelas formas de tonalidade mais clara que essas silhuetas devem sombrear.

Somente nessa fase, em minha opinião, a arte de Gris mantém o principal teor do cubismo. Aqui, finalmente, sua prática é tão completamente informada por uma visão firme e definida que os detalhes de execução se tornam autônomos. E aqui, finalmente, o decorativo é transcendido e transfigurado, como já havia sido na arte de Picasso, Braque e Léger, em uma unidade monumental. Essa monumentalidade tem pouco a ver com o tamanho. (No seu início ou no seu fim, seja nas mãos de Picasso ou de Braque, o cubismo nunca se prestou com sucesso completo a um formato grande. Mesmo os quadros grandes de Léger do final da década de 1910 e começo da década de 1920, certamente esplêndidos, não conseguem atingir a perfeição de seu cubismo em escala menor do período 1910-14.) A monumentalidade do cubismo nas mãos de seus mestres é mais uma questão de visão e atitude – uma atitude em relação aos meios físicos imediatos da arte pictórica –, graças às quais as pinturas de cavalete e mesmo os "esboços" adquirem a autonomia autoevidente da arquitetura. Isso é verdade para a colagem cubista como para tudo o mais no cubismo, e talvez seja ainda mais verdadeiro para a colagem do que para qualquer outra coisa no cubismo.

GEORGES ROUAULT [1945]

O gosto que acha que os cubistas sacrificaram o sentimento ao "intelectualismo" vê em Rouault a redenção da arte moderna. Rouault parece ser, e pode até ser, um fenômeno notável, mas a esta altura já deve estar claro que ele não é um grande artista nem um artista importante. Ele é, ao contrário, um artista bastante limitado que mascara uma sensibilidade convencional com efeitos modernistas, e uma certa premeditação com atitudes de espontaneidade. Eu mesmo devo confessar um verdadeiro desagrado pela personalidade artística que distingo em suas pinturas, e também que tendo a suspeitar dos motivos inconscientes daqueles que o elogiam. Só a culpa pela impotência emocional pode fazer com que se aceitem acriticamente afirmações tão estridentes de sentimento profundo e intenso como acontece em sua arte.

Rouault arrisca realmente muito pouco. Ele explora metodicamente cores complementares e mantém a crueza ostensiva, significativa de força de seu pigmento convenientemente sob controle segundo uma fórmula de linhas pesadas em negro e terra. Intervenções de preto ou marrom (bem como de cinza), como a maioria dos pintores sabe, oferecem uma maneira segura de garantir a harmonia das outras cores. A verdadeira insegurança de Rouault é traída, além do mais, por sua estrutura habitualmente simétrica e completamente centrada, que contribui – embora não seja necessário – para aquilo que até mesmo alguns de seus admiradores concordarão ser a repetitividade de sua arte.

O melhor de sua obra foi feito aos trinta anos, quando ele confiou seu *fougue* a meios mais tênues como a aquarela, o guache, o pastel e o óleo sobre papel. Um suporte de papel ou de papelão torna difícil trabalhar e "acabar" o resultado, trazendo portanto à tona a maior parte do frescor que a concepção do artista porventura tenha – contanto que ele não se deixe tornar ágil demais sobre o papel, compondo assim uma maneira dura e rápida (como fizeram tantos aquarelistas anglo-saxônicos). Alguns dos nus que Rouault pintou em aquarela antes da guerra de 1914 têm qualidade verdadeira, especialmente quando permanecem fiéis à natureza. Percebe-se apenas que seu sentido de padrão de superfície é fundamentalmente mais acadêmico que o de Daumier, sem falar em Degas, dos quais ele sofreu então grande influência.

Por volta de 1913, quando Rouault se dedicou de modo consistente a colocar o peso do óleo sobre a tela, seu interesse pela textura da tinta aumentou. Foi então que as linhas espessas, compartimentalizantes, que seccionam a anatomia humana apareceram pela primeira vez em suas pinturas – em resposta, talvez, como sugere James Thrall Soby, à

influência do cubismo. Camadas de tinta viscosa que se interpenetram começam a enfatizar a superfície de uma forma declamatória. Rouault parecia estar solucionando o conflito entre modelo e ilusão em favor do efeito imediato, sensível do primeiro – mas era só aparência. A concepção unificadora da pintura permanece orientada para uma ilusão de profundidade tradicional, e o resultado, apesar de todos os seus acentos ornamentais, permanece essencialmente convencional no movimento para dentro e para fora das luzes e sombras, e na obviedade com que o objeto é ilustrado.

Sua arte evolui muito pouco depois de 1916, sob suas aparentes mudanças de ânimo. Mas a falta de evolução não é tudo o que dá a impressão de repetitividade. Há também o fato de que o estilo de Rouault parece ter uma vida independente dos objetos aos quais é aplicado. Acabamos nos lembrando mais da *pintura* do que das obras individuais. Isto não muda em nada o fato de que a pintura é o lado mais fraco da arte de Rouault – um diagnóstico confirmado pela melhora considerável mostrada nas suas telas que foram traduzidas para a tapeçaria, onde a grande força de motivo que elas têm aparece de forma mais lúcida – e menos decorativa.

Sucede que este artista passional, desinteressado e religioso é realmente um virtuose limitado que prefere um certo tipo de conteúdo principalmente em nome do estilo – diferentemente de Matisse, Picasso e Mondrian, que trabalham o estilo para poder *alcançar* o conteúdo. Os objetos de Rouault são tão exibidos e tão explícitos como são porque precisam sustentar, e forçar, uma maneira. O fato de que Rouault, expoente pictórico do catolicismo "de vanguarda" pornográfico e sadomasoquista de Léon Bloy, seja aclamado como o único pintor profundamente religioso de nosso tempo é um dos grandes constrangimentos da arte moderna. E o fato de que o próprio Bloy tenha rejeitado a arte de Rouault em sua primeira fase madura – que foi tudo que ele conheceu dela antes de sua morte – não faz diferença alguma. Aquela arte permanece "profunda" – e "profundidade" é o termo que se associa a religiosidade em nossos dias, como uma garantia. A religião pode não colocar alguém "dentro da verdade", mas é o modo mais certo de atingir a profundidade. Entretanto, como disse uma vez o filósofo Edmund Husserl, "A profundidade pode ser o caos".

BRAQUE [1949 / 1956]

Ainda não ficou claro se as iniciativas decisivas nos primeiros anos do cubismo pertenceram a Braque ou a Picasso. Eles mesmos não são inteiramente confiáveis na datação, basicamente retrospectiva, das obras que realizaram na época. Braque parece ter sido o primeiro a introduzir o *trompe l'oeil*, a tinta com areia e a colagem, mas, quanto a questões de abordagem fundamental, Picasso parece ter tomado a dianteira com maior frequência. Tenho a impressão, de qualquer forma, de que no final de 1913 Braque já estava começando a perder parte daquela segurança que o havia capacitado, juntamente com Picasso, a produzir uma sucessão quase ininterrupta de obras-primas, grandes e pequenas, nos três anos anteriores. Picasso manteve esta segurança por uma década ou mais, e continuou a tomar iniciativas por um período ainda maior. Antes de meados dos anos 20, sua mão só tremeu por um momento – em algumas de suas primeiras naturezas-mortas cubistas sintéticas vivamente coloridas pintadas no verão de 1914, que são, a despeito de sua maior originalidade, inferiores em termos estritamente de qualidade ao que Braque estava fazendo na mesma época.

Picasso diz que suas relações com Braque e Derain nunca foram as mesmas depois que os dois últimos partiram para a guerra, em agosto de 1914. Mas sabemos também que ele havia tido um desentendimento com Braque um pouco antes disso, e certamente o relacionamento entre eles esfriou desde então. Braque foi ferido em maio de 1915 e deu baixa do exército pouco mais de um ano depois. Ao retomar a pintura, ele já não era um líder do cubismo e teve de orientar-se primeiramente aceitando (como diz Henry Hope) a influência de Gris, que ele próprio havia influenciado – e a que distância! – antes da guerra. Enquanto isso, Picasso pôde continuar a trabalhar em Paris, e em 1915 e 1916 fez algumas das coisas mais fortes e originais de sua fase cubista sintética, pinturas em cores brilhantes e de estrutura geométrica simplificada e ampla.

Se foi ou não a guerra a responsável pelas mudanças no desenvolvimento subsequente de Braque – ou pela falta dele –, nunca poderemos dizer. A inventividade parece tê-lo abandonado após este momento, e a partir daí ele segue mais ou menos a liderança de Picasso. Quando Picasso começou a fazer naturezas-mortas de uma forma menos abstrata, Braque e Gris também começaram a fazê-las do mesmo modo. Quando Picasso desenhou alguns nus esquematizados e bastante expressionistas, Braque novamente o seguiu, com um intervalo de alguns anos. Quando, após 1930 ou 1931, Picasso passou a se interessar pelo motivo barroco e pela cor suntuosa, Braque podia ser visto tentando fazer algo parecido um pouco mais tarde. Não que ele imitasse Picasso despudoradamente; sua

sensibilidade, à parte o fato de que ele sempre teve um domínio da cor e da qualidade da pintura melhor que o de Picasso, permanecera mais autônoma do que o próprio estilo. Mas entre as duas guerras sua tendência foi aproveitar deixas de Picasso, e durante esse período ele geralmente ficou aquém de Picasso em poder e originalidade, embora nem sempre em felicidade.

Tudo isso parece ter ficado bastante claro na grande retrospectiva de Braque no Museum of Modern Art, no final da primavera de 1949. Depois do ponto alto alcançado por três encantadoras pinturas cubistas da primeira fase – *Natureza-morta com violino e jarro*, 1909-10, e especialmente *Português* e *Homem com violão*, 1911, cinza e brancas prateadas – e pelas colagens muito puras e monumentais de 1912, 1913 e 1914, há um declínio constante – através de uma série de naturezas-mortas menorzinhas em tons escuros que começaram em 1917 – até 1928. Neste ano Braque passa por uma pronunciada recuperação com uma sucessão de naturezas-mortas maiores em chave mais alta e orientadas verticalmente, de grande magnificência, que partem de uma ideia posta primeiramente por Picasso no início dos anos 20. Ele continua de forma irregular nesse veio até o início dos anos 30, após o que o declínio começa de novo. E, como antes, ele se torna particularmente evidente em erros que dizem respeito à *distribuição* da cor, como algo distinto de seu tratamento específico – os pretos, por exemplo, amortecem uma pintura não por serem pretos, mas porque são espalhados sobre áreas grandes demais.

Durante todos esses anos, a natureza-morta continua a ser o principal tema de Braque, enquanto o repertório bem mais amplo de Picasso corresponde ao maior fôlego de sua invenção. Braque permanece mais consistente e literalmente um cubista em toda linha, de acordo com a concepção comum do cubismo atingida no início dos anos 20 com Picasso, Gris e Léger, e também o próprio Braque. Esse cubismo, o fruto final de sua fase sintética, é um cânone que impõe um desenho preciso, quase geométrico, cores terrosas e silhuetas interligadas e sobrepostas. Picasso, embora permanecendo essencialmente tão cubista quanto Braque, toma maiores liberdades com esse cânone do que qualquer um dos outros, exceto Léger; enquanto Braque, como apontou Bernard Dorival, torna-se mais humilde, mais consciente de suas limitações pessoais, e infinitamente menos impaciente com aquelas limitações ditadas pelo humor da época.

Mas será que o respeito de Braque por suas próprias limitações correspondeu plenamente à lealdade consigo mesmo? Desde o início dos anos 30 ele seguiu o curso de um artista em fase de decadência, quando os dons pessoais não são mais sustentados e ampliados pela circulação de novas ideias e novos desafios, e quando a obra de arte (e especialmente de arte visual) tende a se tornar um artigo de luxo. Entretanto, esse período

não foi realmente tão decadente, nem de longe, quanto o tipo de arte que Braque produziu no final dos anos 30 e nos anos 40, quando ele tentou voltar para algo praticamente anterior ao cubismo, como o impressionismo tardio de Bonnard e Vuillard, em busca de um encanto e um refinamento que não eram exatamente os seus.

Há quem procure explicar o declínio de Braque diferentemente de como explicaria o de Picasso, por deficiências já perceptíveis em suas obras anteriores – em seu período fauvista e até no início do período cubista. Pode ser. Mas como, por outro lado, explicar aqueles súbitos lampejos de invenção e profecia que surgem em algumas paisagens, figuras e naturezas-mortas, minúsculas e alucinatórias, do início dos anos 50, desmontando toda ideia que se tenha a respeito de Braque? Essas pinturas ampla e enfaticamente tratadas, de cores sombrias embora pungentes, deixam entrever ideias novas e muito pouco cubistas de motivo e de cor, ideias que são mais originais e também mais relevantes do que qualquer coisa que se possa descobrir em Picasso desde 1939. Elas demonstram quão radicalmente independente Braque deve ser em alguma parte dele mesmo. E contudo essas pinturas – que se aproximam mais do "expressionismo abstrato" do que de qualquer outra coisa – permanecem somente como lampejos: fugidias e realizadas casualmente, como se a sensibilidade e a técnica não pudessem fazer justiça à mensagem recebida da imaginação.

É de se pensar se a lealdade de Braque ao cubismo não o privou a longo prazo de mais coisas do que deu a ele. Ele pode ter permanecido mais reconhecivelmente cubista do que o Picasso dos últimos anos, mas este é o único para cujo talento o cubismo parece ter sido sempre mais congenial. Picasso tem os dotes inatos de um escultor-artesão; Braque, o de um colorista e manipulador de cores – e paisagista. Se ele tivesse conseguido romper com o cânone cubista, quem sabe não teria prosseguido na direção de uma pintura mais "pura", mais pictoricamente pintura, que retomasse seu fauvismo: um tipo de pintura cuja essência pictórica teria sido orgânica e estrutural, e não meramente aplicada, como acontece em obras como *O fogão* ou até em *Mesa de bilhar*. Pode-se perguntar se Braque não entendeu mal a si próprio desde 1914.

MARC CHAGALL [1946]

A grande mostra retrospectiva da arte de Marc Chagall no Museum of Modern Art, na primavera de 1946, deixa claro que seu dom natural, se não suas grandes realizações, o coloca entre os verdadeiros grandes artistas de nossa época. Alguns se tornam pintores controlando ou desviando-se de seus dons – e até atingem a grandeza –, mas Chagall, com toda sua falta de jeito, nasceu para a pintura, para a tela, para o quadro.

As pinturas mais antigas da mostra, realizadas antes de 1910 – sob a influência, me parece, do expressionismo alemão e de Munique –, estabelecem aquilo que permanece estrita e caracteristicamente como a cor de Chagall. A primeira pintura que estabelece seu estilo, entretanto, é *O casamento*, 1910 – uma das melhores obras em toda a mostra, apesar de toda a sua confusão –, que já revela a influência dominadora do cubismo, então apenas iniciado. Daí em diante, o desenvolvimento de Chagall está sincronizado com o da Escola de Paris. O cubismo lhe fornece seu estilo, sua concepção plástica, sua disciplina estética, e os efeitos do cubismo permanecem até quando qualquer sinal visível dele parece ter desaparecido. Matisse, com o passar do tempo, o ensina como unificar sua cor. Mas Chagall se atém ao modelado de luz e sombra do cubismo até mesmo quando sua cor é a mais pura, mais plana e mais imediata; retilíneo em suas primeiras e melhores pinturas, esse modelado muda mais tarde para ondulações suaves de cores quentes e frias ao longo dos eixos de volumes e planos. E em suas pinturas mais recentes ainda resistem traços fantasmáticos daqueles padrões de ângulos retos, triângulos abertos, cortando volumes e espaço, que governaram mais manifestamente seu motivo no início. Chagall é original em suas concepções plásticas e em sua iconografia, mas é impensável sem o cubismo.

Ele entende Picasso e Matisse muito melhor do que todos os demais seguidores não latinos da Escola de Paris seus contemporâneos. Ao lado de Mondrian, Chagall proporciona a melhor evidência da capacidade da Escola de Paris para assimilar tendências estrangeiras, não importa de que proveniência, e enriquecê-las e concretizá-las.

O trabalho mais forte de Chagall e o maior número de realizações bem-sucedidas se deram entre 1910 e 1920, período em que Matisse, Picasso, Braque e Gris também se encontravam em seu ápice. Uma nova concepção de realidade e uma nova acumulação de energia criativa, iniciadas e progressivamente organizadas desde 1900, tinham, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, amadurecido num grande estilo histórico que

inverteu decisivamente a direção da arte pictórica ocidental. A premissa da ilusão e da representação era eliminada, e se afirmava que a gênese e o processo da obra de arte eram o que deveria ser oferecido com maior relevância à atenção do espectador.

Como essa estética repudiava o acabamento, o polimento, a elegância da superfície, a falta de jeito inicial de Chagall tornou-se nesse período um fator a ser capitalizado. E, de fato, a exposição franca e despreocupada de sua *gaucherie* foi um elemento indispensável à força de suas pinturas em seu melhor período. Superfícies grosseiras, tinta empastada, motivo tosco em linhas cruzadas e losangos, contrastes flagrantes entre aspereza e delicadeza, entre tons pretos ou terrosos e cores primárias complementares – tudo isso somado à virtude, da mesma forma como um atabalhoamento semelhante, ainda que menor, se somava, na mesma época e no mesmo local, à graça de Juan Gris.

O atabalhoamento de Chagall era em parte uma função de sua situação, equilibrado como ele estava entre a cultura que o havia formado como indivíduo e aquela que estava moldando sua arte. O conforto e a facilidade são atingidos ou através do crescimento dentro da cultura dominante ou, no caso de um imigrante, rendendo-se e negando-se inteiramente. Se você for alguém do Leste europeu em Paris, e se mantiver assim independentemente do tipo de arte que pratica, então você está fadado a cometer erros de gosto – proveitosos ou danosos. Chagall é abundante em ambos. Seu "sobrenaturalismo", com seu deslocamento de gravidade, anatomia e opacidade, é, como a rudeza primitiva de seu *métier*, um erro positivo em todos os sentidos, embora possa ter chocado os primeiros observadores como excessivamente declamatório e teatral. Mas Chagall também era capaz de produzir vistas de cartão-postal e fotografias de casais românticos sob a ilusão, aparentemente, de que estes constituíam poesia lírica segundo a maneira aprovada no Ocidente. E a excentricidade provinciana de alta qualidade desses cartões-postais – cujo espírito está tão surpreendentemente em harmonia com os cartões-postais comerciais daquele período – só reforça o seu mau gosto.

Nos anos 20, Chagall se dedicou a assimilar a cozinha e a suavidade francesa com a obsessão de um homem sentimental e desajeitado aprendendo a dançar. Superou a dureza provinciana que antes lhe havia sido de tanta valia. Ele poliu, suavizou e refinou sua arte; e, ao mesmo tempo, a sentimentalizou e embelezou – relativamente. Nessa época ele era suficientemente sofisticado para evitar o mau gosto. E ainda assim, a despeito das muitas belas pinturas em azul, vermelho, verde, rosa e branco – as naturezas-mortas que um Matisse mais amável poderia ter pintado, e os casais flutuando com deliciosos buquês –, Chagall nunca se recompensou com algo que fosse pelo menos tão valioso quanto a precariedade que ele sacrificou. Sua pintura deixou de ser uma aventura no sentido em

que as de Picasso e de Matisse ainda são; ela se concentrou numa rotina da ordem das pinturas de Segonzac, Vlaminck, Derain e Utrillo.

Entretanto, deve-se apontar como uma desculpa parcial para Chagall o fato de que ele também foi vítima de uma tendência geral que apanhou muitos outros mestres da Escola de Paris depois de 1925. Naquele momento também Picasso se tornou mais suave e de alguma forma desorientado; Braque começou a se repetir com uma "doçura" cada vez maior; Matisse, quando sua influência se espalhou, passou a recapitular seu passado; até Gris, antes de morrer, em 1927, tinha atenuado seu vigor inicial; e Léger, tornando-se cada vez mais eclético, estava se distanciando do alto padrão que atingira em telas como *La Ville* e *Le Grand Déjeuner*. (Bonnard, Mondrian e Miró, entretanto, continuaram a progredir.) A idade heroica da arte moderna havia terminado; seus heróis haviam chegado a um acordo com o hedonismo pessimista que então reinava na própria sociedade, e os aspirantes mais jovens da Escola de Paris haviam se voltado para o surrealismo e o neorromantismo. Chagall era simplesmente parte do fenômeno geral. Mas, como De Chirico naqueles mesmos anos, ele aderiu à "qualidade da pintura" além da poesia.

O grande *Crucifixão branca* e *Violoncelista*, de 1939, são quadros fortes – particularmente o segundo –, e o mais recente *Revolução* (que não se encontra nesta mostra de 1946) demonstra uma unidade impressionante. Mas o grosso da última produção de Chagall sofre cronicamente de falta de concentração e empenho. Percebem-se qualidades pictóricas, mas não obras de arte completas, não unidades intensas que partem de *uma* experiência, e não da experiência em geral, e subordinam todas as qualidades gerais à impressão particular total.

Em última análise, as realizações de Chagall são incomensuráveis com seus dotes verdadeiramente enormes. Até mesmo em sua primeira e melhor fase ele não conseguiu expressar formulações definitivas, finais e conclusivas. Suas obras-primas, diferentemente de muitas de Matisse, Picasso e Gris do mesmo período, deixam ainda algo a ser dito; ou falta a elas uma unidade última e inevitável, ou então elas só a atingem por meio de um afrouxamento do nível, por meio da suavização acadêmica.

O atabalhoamento inicial de Chagall, ao mesmo tempo que significava força, representava algo impuro – ele foi longe demais tentando enfatizar a singularidade de sua personalidade, sem saber a que ponto humilhar-se e modificar e disciplinar sua expressão de modo que ela se tornasse apta a ocupar seu lugar na ordem social chamada beleza. Depois de algum tempo o artista precisa parar de dizer: "Aceitem-me como sou". Mas mesmo em seu período "doce", Chagall não pôde parar de dizê-lo – não pôde parar

de nos pedir que aceitássemos a mera qualidade desorganizada como obra de arte.

Isso quanto a sua pintura. Seu trabalho em preto e branco é uma outra história. Chagall é absolutamente grande nas gravuras e pontas-secas, um mestre para as gerações futuras no modo como coloca seus desenhos na página e distribui seus claros e escuros. Aqui seu academicismo impuro revela-se muito útil; e sua falta de jeito não representa mais um componente necessário da força de sua personalidade. Aqui sua obra emerge fresca, pura – e humilde. Sua severidade passional, seu desejo de aceitar a disciplina não encontram paralelo em seus óleos. Pode ser em parte porque o meio preto e branco depende de uma tradição que Chagall entende mais instintivamente do que a tradição da pintura ocidental – desta última ele tem em geral uma noção por demais operativa.

Não se deve esquecer que quando Chagall chegou a Paris pela primeira vez ele precisou assimilar simultaneamente o passado e o presente da pintura ocidental, ao passo que já se encontrava familiarizado com o passado das artes gráficas através das reproduções. Além disso, o preto e branco, desde o impressionismo, sempre ficou um pouco atrás da pintura, e portanto mais sensível às tendências acadêmicas. A revolução do pós-impressionismo foi necessária para permitir que Chagall proclamasse seu gênio de *Maler*, mas não foi necessária nenhuma revolução para preparar seu caminho como artesão em preto e branco.

Seja como for, e apesar de todas as reservas, a arte de Chagall permanece um feito, seja na pintura a óleo seja em preto e branco. Que um homem do enclave judaico das províncias do Leste europeu tenha absorvido e transformado de forma tão rápida e tão genuína a pintura parisiense numa arte própria – e uma arte que retém a marca da cultura historicamente remota de onde ele provém –, esse é um feito heroico que pertence à idade heroica da arte moderna.

MESTRE LÉGER [1954]

Houve uma época em que Fernand Léger era ignorado. Durante os anos 40, as preocupações dos pintores mais jovens de Nova York se voltavam para outros mestres modernistas. E, naquele momento, muito poucas de suas pinturas de 1910-13 eram conhecidas. Ele esteve por aqui durante a maior parte da guerra, e o que nos mostrou nessa época não era capaz de impressionar. Tampouco – e isto deve ser dito em seu favor – ele tentou nos impressionar com sua personalidade. Agora começamos a conhecê-lo melhor. A grande retrospectiva de Léger no Museum of Modern Art, no outono de 1953, o revela como uma das fontes importantes do estilo contemporâneo, juntamente com Matisse, Picasso e Mondrian.

A sequência de promessa, realização e declínio que a exposição revela é muito parecida com o que já vimos nas retrospectivas de Matisse, Picasso e Braque no Museum of Modern Art, e as datas igualmente situam as linhas de contorno cronológicas da pintura ambiciosa em Paris nos últimos cinquenta anos. A plenitude de Matisse ocorreu entre 1910 e 1920; a de Braque entre 1910 e 1914; a de Picasso e a de Léger entre 1910 e 1925. Nenhum dos quatro foi, antes ou depois desses anos, tão consistente em qualidade, e raramente atingiu um nível tão elevado.

Michel Seuphor chama 1912 de "talvez a data mais bela em toda a história da pintura na França". Esse foi o grande ano para o cubismo. E Léger foi um dos três artistas que lideraram o cubismo, mesmo não tendo pintado com "cubos". O ano de 1913 foi outra "bela" data, talvez ainda mais para ele, se não para Picasso ou Braque. Em 1914, Léger foi para a guerra, e as poucas pinturas que terminou enquanto estava no exército são um pouco vacilantes, embora não exatamente desinteressantes. Ele reconquistou o nível anterior logo que teve de novo chance de trabalhar com regularidade, e os trabalhos que produziu de 1917 até pelo menos 1922 são tão originais quanto aqueles realizados antes de 1914, e talvez até mais férteis, ainda que não atinjam a definição pura, extrema, a força ponderada de seu trabalho de 1911-13 – assim como a arte de Picasso entre 1914 e 1925, embora manifeste um novo tipo de perfeição, raramente atinge a perfeição límpida e transcendente que conhecera antes.

Os quatro anos que vão da metade de 1910 à metade de 1914 foram portanto anos especiais. Mas o que exatamente os tornou especiais? Três gênios – Picasso, Braque e Léger –, nascidos com um ano de diferença um do outro, estavam então com trinta e poucos anos; Matisse, aproximando-se de seu ápice, já tinha mais de quarenta. Outra

parte da resposta pode ser dada por algo que se encontra fora da circunstância biográfica. Na França como em outros lugares, a geração de vanguarda que atingiu a maioridade após 1900 foi a primeira a aceitar com entusiasmo o mundo moderno, que estava se industrializando. Até os poetas – e portanto Apollinaire – viram, pelo menos por um instante, possibilidades estéticas num futuro aerodinâmico, numa modernidade ambiciosa. Uma atmosfera de otimismo secular substituiu o pessimismo secular da geração simbolista. Aqui, ao menos uma vez, a vanguarda fora antecipada pelos filisteus, embora ela tenha continuado a extrair conclusões estéticas que os filisteus rejeitaram. Yeats, Joyce, T. S. Eliot, Proust, Thomas Mann, Valéry, Rilke, Stefan George, Hoffmansthal, Kafka, Stravínski, Schoenberg, Frank Lloyd Wright, Gropius, Mies van der Rohe, Freud, Dewey, Wittgenstein, Edmund Husserl, Bertrand Russell, Einstein – todos se desenvolveram ou amadureceram nos anos em que predominou aquela atmosfera, que sustentou e encorajou até mesmo aqueles que a rejeitaram, ou professaram rejeitá-la. A tradição profissional da pintura, tendo sido por muito tempo algo tipicamente secular (que grande pintor depois de El Greco foi um homem fundamentalmente religioso?), recebia agora uma nova, e talvez especial, confirmação de seu público.

Portanto, aconteceu que um dos maiores de todos os momentos da pintura veio no bojo de uma atmosfera de otimismo "materialista". E, de todos os otimistas, materialistas e entusiastas, nenhum foi mais apaixonadamente todas essas coisas do que Fernand Léger. Ele nos revelou, e nos mostrou, seu entusiasmo pelas formas mecânicas; mas também encontramos em sua arte todas as qualidades abstratas que são convencionalmente associadas a "materialismo": peso, frouxidão excessiva ou então rigidez excessiva da forma, grosseria, simplicidade, complacência, até mesmo uma certa obtusidade – e no entanto quantas outras coisas que redimem e exploram essas qualidades. A arte de Léger tem conseguido, por enquanto, e, ouso dizer, mais do que qualquer outra, tornar a brutalidade e a inércia da matéria totalmente apropriadas à sensibilidade humana.

O cubismo era mais do que uma resposta certa a um momento histórico certo. Era também o resultado de eventos anteriores na pintura, cuja compreensão é necessária para compreender o cubismo como um evento em si. No espaço pictórico renascentista e pré-impressionista, o objeto pintado permanecia sempre, em distinção aristotélica de tudo que não fosse ele mesmo, em frente ou atrás de alguma outra coisa. Cézanne foi o primeiro a se preocupar conscientemente com a questão de como passar do contorno limitante de um objeto para aquilo que está atrás ou depois dele sem violar nem a integridade da superfície pictórica como continuum plano nem a tridimensionalidade representada do próprio objeto (que o impressionismo havia ameaçado). Os cubistas

herdaram o problema de Cézanne e o resolveram, mas – como diria Marx – só o fizeram eliminando-o; deliberadamente ou não, eles sacrificaram a integridade do objeto à integridade da superfície plana.

Picasso e Braque começaram como cubistas modelando o objeto pintado em pequenas facetas-plano tomadas da última maneira de Cézanne. Por esse meio eles esperavam definir o volume de forma mais vívida, mas ao mesmo tempo relacioná-lo mais firmemente à planaridade do plano pictórico. O resultado desse procedimento, entretanto, corria o risco de separar o objeto de seu fundo como uma peça de escultura ilustrada. Assim, eliminando os amplos contrastes de cor e limitando-os a pequenos toques de amarelo, marrom, cinza e preto, Picasso e Braque começaram a modelar também o fundo em facetas-plano – da forma como Cézanne, em seus últimos anos, havia modelado céus sem nuvens. Logo, para fazer uma transição menos abrupta do objeto para o fundo, e de plano a plano dentro do objeto, as facetas-plano foram abertas, e ao mesmo tempo tornaram-se mais frontais – daí os retângulos, os triângulos e os círculos *trancados* que constituíram o vocabulário característico do cubismo analítico de Picasso e Braque. As linhas de contorno e silhueta do objeto pintado tornaram-se cada vez mais indistintas, e o espaço interno do objeto invadia o espaço circundante, que, por sua vez, se infiltrava visivelmente no objeto. Todo o espaço pictórico tornou-se um só, nem "positivo" nem "negativo", na medida em que o espaço ocupado não era mais claramente diferenciado do espaço não ocupado. O objeto pintado não era tanto formado, mas precipitado em grupos de facetas-plano a partir de um fundo indeterminado de facetas-plano – que, por sua vez, podiam ser concebidas como formadas pelos ecos vibrantes e em expansão dos objetos pintados. Por meio do projeto e do desenho, os cubistas levaram a uma culminação aquilo que os impressionistas haviam começado, quando deixavam que as formas emergissem como grumos de toques de cor a partir de uma ambiência de toques de cor: a velha distinção entre objeto-na-frente-do-fundo e fundo-atrás-e-em-torno-do-objeto foi anulada – anulada pelo menos como algo mais sentido do que meramente lido. A dissolução da forma sólida que a vanguarda anti-impressionista tanto temera foi portanto posta em prática de um modo muito mais conclusivo do que Monet poderia ter imaginado.

Picasso e Braque começaram o cubismo; Léger aderiu a ele. Ele também foi influenciado por Cézanne depois de 1906, mas primeiro usou a influência para fins mais próximos aos do futurismo, analisando o objeto para mostrar como ele poderia se movimentar, e não como ele apresentava ao olho uma superfície fechada e rotante. Mas, em 1912, o principal para ele, e também para Picasso e Braque, tinha passado a ser

afirmar a diferença entre o espaço pictórico e o espaço tridimensional. Embora o vocabulário de Léger, com suas unidades maiores, permanecesse completamente diferente, sua gramática tornou-se semelhante à deles, composta de linhas retas e curvas suavizadas. As curvas podem ter predominado no seu caso, mas as linhas pretas delineadas que as traçavam deixavam as formas planares de Léger quase tão abertas, em termos de efeito, quanto as facetas truncadas de Picasso e Braque. E o modo como Léger modelava suas formas arredondadas – com azuis, vermelhos ou verdes primários esboçados em torno de eixos iluminados de um branco encrostado, aplicado de forma tão seca e sumária que deixava entrever a tela – fazia com que estas fossem sentidas simultaneamente como planos curvos e aplainados. As diferentes direções em que as formas cilíndricas ou cônicas se inclinavam; os cubos e retângulos intercalados; o equilíbrio das cores, todas da mesma intensidade; o sentido dos volumes comprimidos num espaço ambíguo e sempre apresentando ao olho suas superfícies mais amplas – tudo isso concorria no caso de Léger, também, para superar a distinção entre objeto e fundo, objeto e ambiência. Os objetos, ou seus componentes, parecem brotar para a visibilidade a partir de um fundo de elementos semelhantes e intercambiáveis; ou era como se a superfície estivesse se repetindo, *como superfície*, na profundidade. A impressão primeira e decisiva é a de um tumulto de planos sobrepostos. É bastante fácil para o olho discerni-los como cones, cilindros e cubos, mas montá-los em objetos reconhecíveis exige um esforço quase tão grande quanto o de ler o cubismo analítico da última fase de Braque e Picasso.

O método de análise de Léger é, ainda assim, mais simples que o deles. Ele disseca com mais amplitude, articulando os objetos em unidades anatômicas de volume que permanecem maiores, e mais óbvias em sua referência, do que as pequenas facetas-plano nas quais Picasso e Braque do período 1910-12 fatiam as superfícies sólidas. Talvez tenha sido essa mesma simplicidade que permitiu a Léger, em 1913, abandonar completamente os objetos reconhecíveis e fazer várias pinturas totalmente abstratas (todas com o mesmo título, *Contraste de formas*), exibindo planos envolvendo cilindros e cones que nada mais são do que cilindros e cones, e retângulos que nada definem a não ser eles mesmos. Léger, único entre os três mestres cubistas, conduziu o cubismo analítico à sua conclusão "lógica" de abstração total. Não que ele tenha alcançado uma aparência de planaridade absoluta, como faria Mondrian, ou mesmo que ele tenha se aproximado da planaridade que a colagem às vezes atingiu; ele sempre reteve uma espécie de ilusão escultural. Mas, por um momento, ele aceitou uma implicação do cubismo analítico que Picasso e Braque sempre recusaram: que a fragmentação do objeto pintado em unidades-parte de modelado mais ou menos intercambiáveis deveria destruir

sua identidade e que, enquanto o relevo e a profundidade permanecessem como a preocupação central do cubismo, os meios para obtê-los podiam constituir o único objeto verdadeiro de uma pintura cubista (ver página 99).

A chegada de Léger à arte abstrata (e seu abandono subsequente desse tipo de arte) também deve ser vista, entretanto, em termos mais específicos dele. Sua predileção pelo peso e pelo equilíbrio decorativo e um *horror vacui* tão grande quanto o de Picasso levaram-no – novamente em 1913 – a começar a preencher a pintura nas margens que antes eram deixadas indefinidas, e a juntar seus planos-unidades com uma densidade e uma compactação para as quais não havia precedente na natureza: ou seja, os planos-unidades multiplicados em completa independência das leis sob as quais as superfícies e seus planos se materializavam na realidade não pictórica. Mas, como esses planos proliferantes não foram mantidos estritamente frontais, o efeito passou a beirar a ilustração da escultura abstrata, e Léger retrocedeu. Após a guerra, ele fez mais algumas pinturas não figurativas, de forma intermitente e não como uma prática regular, e depois voltou, como Picasso e Braque, àquilo que era pelo menos uma espécie de silhueta. E assim se manteve desde então.

A descoberta de Cézanne de que o olho, seguindo de perto a direção das superfícies, poderia resolver toda a substância visual num continuum de planos frontais havia dado aos pintores um novo incentivo à exploração tanto da natureza quanto de seu próprio meio – e, ao mesmo tempo, uma regra para garantir a coerência do resultado. Picasso, Braque e Léger puderam aplicar plenamente essa regra de acordo com seus próprios temperamentos, e por três ou quatro anos todos eles produziram uma série quase ininterrupta de obras de unidade impecável e de rico conteúdo, obras em que havia uma fusão de poder e elegância que não se prejudicavam em nada, mas se completavam. Então, para eles, a questão do cubismo analítico foi exaurida e a regra, proscrita. Daí em diante, nem eles nem nenhum outro artista puderam expandir o gosto usando os mesmos meios; continuar a usá-los significava depender do gosto em vez de criá-lo.

O cubismo sintético produziu um objeto pictórico compacto no qual a ilusão de profundidade era dada pela sobreposição e pela colocação acima-abaixo, mas quase nunca pelo sombreamento (que tinha atingido tanto sua apoteose como sua exaustão no cubismo analítico). A cor viva voltou, mas como cor quase absolutamente plana. A prioridade do plano da pintura era agora afirmada de maneira mais radical. O objeto pintado não era mais desintegrado pela pressão do espaço raso, mas era aplainado no espaço plano – ou pelo menos um espaço que era sentido, se não lido, como plano. Nesse processo de aplainamento, Picasso encontrou uma nova regra de coerência que para ele

foi quase tão frutífera quanto a anterior, e ele levou mais dez anos para exaurir sua aplicação.

Léger adotou sua própria versão do cubismo sintético após sua saída do exército, em 1917. Na grande *Cidade*, que ele terminou em 1919, frente e fundo, objeto e ambiência são igualmente cortados em faixas, discos e retângulos, que são recombinados na superfície, ou próximo a ela, em uma montagem grandiosa. Léger não precisara praticar a colagem para aprender com ela. Ele ainda sombreava, em luzes e sombras agora mais explícitas – não com as cores primárias de seu cubismo analítico –, mas era mais em função da estrutura decorativa do que de uma ilusão de volumes como tal; o contraste das formas sombreadas com as áreas grandes e pequenas de cor plana produzia o efeito de uma espécie de fachada impermeável. O fator ritmo tornou-se muito mais evidente, e assim permaneceu, quando Léger abandonou um caminho paralelo ao de Picasso e começou a adotar sugestões das grandes telas de Matisse de 1916, com suas descontinuidades de espaço imaginário e suas justaposições abruptas e cadenciadas de amplas faixas verticais de cor. (Essas orquestrações de motivo permaneceriam muito estranhas a Picasso, cuja capacidade inigualável como projetista-compositor estava ligada a um certo tradicionalismo que excluía ritmos amplos e enfaticamente decorativos.)

Até onde eu sei, a última obra-prima completa de Léger é a versão maior das *Três mulheres*, também chamada *Le Grand Déjeuner*, 1921, que está na coleção do Museum of Modern Art, uma pintura que melhora com o tempo (e que tendemos a lembrar como sendo muito maior do que realmente é). Mais tarde, Léger irá assegurar a unidade da pintura somente por eliminação e simplificação, mas aqui ele a assegura por meio de adição, variação e complicação de elementos que são em si mesmos bastante simples. Primeiro uma série em *staccato* de estriamentos, quadriculados, pontilhamentos, curvaturas, angulações – depois sobrevém uma calma maciça; formas nuas, tubulares, de cores límpidas e encerradas firmemente no espaço, com seus contornos maciços calando o clamor em torno delas – possuindo a tela esticada como nenhuma projeção de uma ilusão mais seriamente pensada poderia fazer.

Para Léger, assim como para Picasso, o ímpeto do cubismo se esgotou no final dos anos 20. Desde então nada na arte de Léger igualou o fôlego e a definição de antes. Foi só então que sua mão firme, pesada, simplificadora começou a revelar não só sua força, mas também suas fraquezas. A coerência com que os contornos como que trabalhados a máquina e a cor puramente decorativa se congelaram tornou-se cada vez mais mecânica. A cor – verdadeiramente a arma secreta de Léger – nunca se torna tão apagada como é

para Picasso e Braque nestes últimos anos, mas a diferença não é exatamente em favor de Léger. Os grupos de signos e objetos heráldicos suspensos que ele produziu tão monotonamente nos anos 30 e 40 pendem flácidos com a flacidez da pintura; sente-se mais a mão de um projetista do que a de um pintor; o meio a óleo parece ficar gasto para Léger (uma impressão confirmada – como no caso de Rouault – pela grande melhora conferida a uma de suas pinturas de 1950 por sua tradução para a tapeçaria).

Contudo, nem todas as coisas que Léger fez desde os anos 20 devem ser lançadas no lado do passivo. Há algumas pequenas naturezas-mortas; há a versão final e maior da série *Ciclista*, de 1944-45, que tem uma espécie de qualidade pitoresca de estampa popular antiga e uma compactação que satisfaz, embora não comova; há também o grande *Três músicos*, 1944, cuja solidez agrada mesmo sendo um pouco doce demais; o que pode ser dito também do *chiaroscuro* magistralmente ondulado no grande *Adão e Eva*, 1939. Ninguém a não ser um artista que tinha, ou tivera algum dia, grandeza dentro de si poderia ter pintado qualquer um desses quadros.

O declínio de Léger, como o de Picasso, foi mais marcado precisamente porque ele se recusou a se repetir. Ele criou um gosto num determinado momento, e ainda se esforça em fazê-lo, e se os resultados são considerados deficientes, é acima de tudo porque eles precisam tomar como referência padrões que o próprio Léger estabeleceu.

JACQUES LIPCHITZ [1954]

Lipchitz é um grande escultor, às vezes muito grande, que apresenta ao crítico um problema peculiarmente difícil. Sua retrospectiva no Museum of Modern Art, no verão de 1954, afirma a atmosfera de grandeza, mas oferece um número relativamente pequeno de grandes obras individuais – ou seja, relativamente pouco daquilo que faz com que se aplique a palavra "grandeza" à arte de Lipchitz é materializado *como* unidade e completude de obras individuais.

Quase tudo na mostra, desde as primeiras peças – sob a influência de Bourdelle ou da *art nouveau* de estilo russo – até as *Virgens* implausivelmente banhistas feitas em conexão com uma comissão recente para a pia batismal de uma igreja francesa, sugeria uma enorme capacidade. Quando digo "capacidade" quero dizer mais que promessa; estou falando em *potencialidade* – não promessa que espera que a capacidade se realize, mas a capacidade já demonstrada de realização. Em Lipchitz a desproporção entre seus poderes e o que realmente é realizado por eles é grande demais para ser tomada como parte do "desperdício habitual" que acompanha qualquer esforço ambicioso em arte.

Como Chagall e Soutine, Lipchitz chegou a Paris nos anos alucinados imediatamente anteriores a 1914 e juntou-se prontamente à vanguarda. Mas Paris também significava, para esses artistas da Europa oriental judaica, sua primeira visão verdadeira da arte de museu do Ocidente; e nenhum dos três jamais superou isso. Soutine, o último a chegar, iniciou imediatamente um esforço para reconciliar a pintura moderna com a pintura pré-impressionista. Lipchitz começou a pensar em uma reconciliação semelhante nos anos 20, quando a atmosfera geral em Paris tendia a encorajar retornos parciais ao passado; e Picasso e Léger, assim como Matisse e Derain, estavam engajados no que se pensava ser a "consolidação de seus experimentos". Mas enquanto aqueles artistas franceses e espanhóis tinham nascido dentro do museu, por assim dizer, e podiam tê-lo como algo mais ou menos dado, seja retornando a ele ou distanciando-se dele, os três artistas judeus pareciam sentir que tinham de provar seu direito ao museu e à tradição por meio de um esforço mais declarado e manifesto.

Henry Hope, em seu catálogo para a exposição do Museum of Modern Art, cita Lipchitz dizendo que ele aspira a continuar a "grande corrente da escultura europeia de Michelangelo e Bernini a Rodin". Assim como Lipchitz tentou modelar sua personalidade artística no molde "titânico" reservado desde o século XIX a heróis da cultura como Michelangelo, Rembrandt, Beethoven, ele também procurou atingir em sua própria arte

uma versão contemporânea da maneira grandiosa e épica, concebida, entretanto, em termos que são mais que necessariamente banais. Que sua arte tenha resistido tanto quanto resistiu nos últimos 25 anos sob o peso de ambições pedantes, para não dizer acadêmicas, é talvez uma evidência a mais de seu poder fundamental.

As esculturas cubistas tridimensionais ou em baixo-relevo do primeiro período de maturidade de Lipchitz, de 1914 a 1925, raramente deixam de atingir uma unidade satisfatória, mesmo que seja ao preço do confinamento a um repertório estreito de formas traduzidas literalmente do cubismo pintado de Picasso e Gris. Particularmente bem-sucedidas são a *Banhista* em bronze e a *Dançarina* em madeira, 1915 (ambas apontando para um novo tipo de escultura não monolítica que Lipchitz não tentaria realizar novamente nos dez anos seguintes), e, numa direção um pouco menos aventurosa, as peças em pedra *Personagem em pé* e *Meia figura em pé*, 1916, e *Homem com bandolim*, 1917. Seu trabalho mais consistentemente original e poderoso apareceu, entretanto, entre 1925 e 1930, após o encerramento de seu período propriamente cubista. Tendo então abandonado o vocabulário literal do cubismo pintado, mas ainda endossando os objetivos gerais do cubismo, e entendendo-os de uma forma mais profunda e pessoal, ele pôde, paradoxalmente, tornar sua sintaxe mais efetiva e intrinsecamente escultural ao torná-la ainda mais pictórica. Em vez de transpor os planos curvos e angulosos da pintura cubista para volumes poligonais sólidos, ele agora começava a senti-los em termos de linha como linha, e de superfície como uma coisa separada da massa.

As melhores obras desse período são bronzes pequenos, quase abstratos, nenhum com mais de cinquenta centímetros de altura, cujas superfícies finas e perfuradas e tiras e cordas de metal caligráficas afirmam a nova linguagem projetual da escultura moderna ainda mais claramente, em certos aspectos, do que as primeiras construções cubistas de Picasso. Vários desses pequenos bronzes estão entre as obras de escultura mais corretamente sentidas que nossa época pode exibir; e no entanto elas também oferecem algumas das primeiras evidências, embora só indiretamente, da arrogante, quase perversa falta de gosto e de critério de Lipchitz. Pois quase todas clamam por um aumento monumental de suas proporções, e a prova disso é a mais esplêndida de todas as obras de Lipchitz: a *Figura*, 1926-30, que é a única escultura grande que ele fez numa maneira semelhante à dos pequenos bronzes. Na verdade, estes últimos são geralmente, apesar de sua "transparência" caligráfica, modelados com um peso que não é compatível com seu tamanho; sua força e sua complexidade podem parecer constrangidas, se não mesmo um pouco desajeitadas, por causa de seu pequeno tamanho, e às vezes eles podem até começar a parecer *objets d'art*. Peças tão magníficas como *Chimène* e *Melancolia*,

ambas de 1930, são portanto talvez mais bem apreciadas em fotografias, que dão ao olho uma chance de imaginá-las muito maiores do que realmente são. Lipchitz produziu outros bronzes "transparentes" de tempos em tempos a partir de 1930, e, embora muito poucos entre eles sejam tão inspirados quanto os primeiros, geralmente ainda conseguem ser superiores em qualidade à sua escultura monumental desses mesmos anos.

Exceto pela *Figura*, completada em 1930, as obras maiores que Lipchitz fez entre 1925 e aquele ano tinham formas maciças com pouca afinidade com qualquer coisa dos bronzes "transparentes". Era como se ele sentisse que a escultura monumental exigia formas inequivocamente monumentais. Entretanto, *Figura* estava ali para lhe mostrar como ele pôde, pelo menos uma vez, atingir efeitos monumentais de maneira muito mais convincente utilizando meios não monumentais, e quão mais justa era para *ele* essa aparente disparidade entre os meios e os fins do que sua equação acadêmica e lógica. Todas as outras esculturas grandes de 1925 a 1930 expostas no Museum of Modern Art são uniformemente inferiores em qualidade às esculturas menores; e em bronzes como *Alegria de viver*, 1927, *Mãe e filho*, 1929-30, e *Volta do filho pródigo,* 1931, já aparecem aqueles volumes inchados, contornos rudes e elaborações arbitrárias que arruinaram a maioria dos sucessos e confirmaram quase todos os fracassos das esculturas em grande escala de Lipchitz desde então.

O cubismo em um determinado momento o impelira para a "construção" – para uma escultura aberta, linear. Mas então a miragem do grande estilo começou a assomar diante de seus olhos (como também, quase ao mesmo tempo, mas por razões bastante diferentes, diante dos olhos de Picasso). Mesmo tendo sido – e sendo ainda – um grande e instintivo modelador, Lipchitz passou a modelar excessivamente, de forma autoindulgente, com demasiada eloquência. A velha e nociva noção da escultura como estatuária, como algo declamatório e bombástico, substituiu a noção implicitamente modernista (e também medieval) da escultura como algo direto e autoexplicativo.

Da mesma forma que Soutine tentou combinar o tratamento de luz e sombra dos antigos mestres com a cor sem gradações da pintura pós-impressionista, Lipchitz tentou, em suas obras maiores a partir de 1927, encontrar algum tipo de compromisso entre o monólito e o *chiaroscuro* da escultura tradicional, por um lado, e as formas abertas, lineares, bidimensionais da construção do cubismo e do cubismo tardio, por outro. Nenhum dos dois artistas teria tentado fazer o que fez se possuísse mais daquela sofisticação elementar que sugere a outros artistas, até mesmo menores, que em arte a maioria das coisas não pode ser obtida sem o sacrifício de outras. Sinto que uma falta básica de sofisticação é o que explica os objetivos muito deliberadamente grandiosos de

Lipchitz e sua insistência (como podemos ver pela diferença entre suas maquetes de gesso e de terracota e suas rígidas versões finais) em complicar em vez de purificar suas primeiras concepções.

Não obstante, a qualidade com que ele ainda faz qualquer coisa a que se dedique seriamente pode ser apreciada em dois bronzes menores relativamente recentes, *Voo*, 1940, e *Chegada*, 1941. Com a intenção de evocar os sentimentos de um judeu refugiado de Hitler, ambas devem muito a Rodin tanto na concepção como no tratamento de suas superfícies, embora, por sua clareza expressiva e seu perfil dramaticamente controlado, elas transcendam praticamente qualquer sinal de influência. O mesmo pode ser dito a respeito de *Touro e condor*, 1932, e *Rapto de Europa iii*, 1938, igualmente inspiradas em Rodin; enquanto na grande *Jacó em luta com o anjo*, 1932, assim como em *Abraço*, 1934, Rodin é tomado meramente como uma premissa a partir da qual se extrai uma voluminosidade sinuosa que é radical e triunfalmente diferente da vibrante decomposição de massas do mestre mais velho. Também não se deve deixar de mencionar, entre as obras da década de 40, a esplêndida *Cântico dos cânticos*.

Na realidade, as influências tendem a sobressair mais como influências onde Lipchitz parece estar se afirmando de forma mais deliberada. Uma abordagem intencionalmente idiossincrática costuma resultar a mais manifestamente tomada de empréstimo. Portanto, concepções e até maneirismos picassoides são muito facilmente reconhecidos nas formas de salsicha ambiciosamente infladas e na anatomia comprimida de *Bênção i*, 1942, e nos topetes e rabos de cavalo bulboides tanto de *Hagar*, 1948, como de *Mãe e filho*, 1949, ambas entre as mais bem-sucedidas – ou melhor, menos desastrosas – de suas esculturas maiores recentes.

Todo artista empresta, e aqueles que o fazem menos nem por isso são os melhores. Não é a extensão da dependência de Lipchitz em relação a suas influências, mas a variedade delas, que trai as dificuldades de sua arte nos últimos 25 anos. Ele buscou inspiração estilística em Michelangelo, Bernini, na escultura neobarroca do século XIX, no entalhe em madeira africano, nas esculturas de Pérgamo, da Caldeia, em Picasso e Rodin. Um artista com um firme senso de direção – como algo distinto de aspiração – talvez não ache impossível fundir influências ainda mais diversas, mas senso de direção é o que Lipchitz parece ter tido menos nestes últimos trinta anos. Desde que se separou do cubismo ele não tem conseguido desenvolver um princípio de coerência interna; nenhum dos diferentes caminhos que ele toma parece conduzir ao caminho seguinte; nada parece se desenvolver, refinar-se, clarificar-se no percurso de uma obra a outra. E sua incerteza de propósito não se faz sentir somente a longo prazo, ela pode manifestar-se

também em uma confusão de intenções dentro de uma mesma obra.

Fica-se imaginando como um artista tão inseguro de si pode passar tanta impressão de força. Essa impressão não é falsa, mesmo não sendo sustentada pela evidência de coragem que se supõe acompanhar a força. O que a força, a insistência em demonstrá-la, a arrogância da brutalidade ocultam, eu creio, é o fracasso de Lipchitz em se orientar de forma independente na arte moderna ocidental. Ele tem o poder superlativo e inalienável de modelar a matéria em forma maciça, simples e energética – e, diferentemente de Picasso, nunca perdeu seu toque. O que ele parece ter perdido é uma confiança em qualquer coisa dentro de si próprio.

KANDÍNSKI [1948 / 1957]

A sorte de Picasso foi ter chegado ao modernismo francês diretamente, sem a intervenção de qualquer outro tipo de modernismo. O azar de Kandínski talvez tenha sido precisar passar primeiro pelo modernismo alemão. Quer isso seja ou não parte da verdadeira explicação, o seu sucesso em antecipar o futuro permaneceu comprometido por seu constante fracasso em acompanhar o presente. Ele foi influenciado por Cézanne e também, decisivamente, pelo cubismo, mas nunca conseguiu entender bem a lógica pictórica que guiava a análise cubista-cézanniana das aparências – uma lógica que Matisse e todos os mestres da pintura moderna que vieram depois tiveram de compreender e aceitar para poder se realizar. Aquelas que eram questões marginais para o cubismo tornaram-se para Kandínski fins em si mesmas, e as que eram realmente as questões principais ele, na verdade, evitou. Antes que uma nova geração de artistas pudesse seguir o caminho que ele abriu, eles precisaram reconstituir seus passos e melhorar, passando pelo cubismo, aquilo que ele havia omitido. Mas quem pagou o custo mais alto foi a arte dele próprio.

Partindo da *art nouveau* alemã, Kandínski chegou à maturidade artística com um estilo que era uma combinação extremamente original de impressionismo e fauvismo. Instigado, para dizer o mínimo, pelo primeiro cubismo de Braque e Picasso, este se tornou o veículo estilístico de uma arte completamente abstrata. Suas melhores pinturas foram feitas nos anos imediatamente anteriores e posteriores a essa mudança, entre 1907 e 1914, um período que coincidiu quase exatamente com os anos do cubismo analítico. Mesmo depois de se tornar completamente abstrata em intenção, a arte de Kandínski continuou por algum tempo a evocar paisagens e até mesmo temas florais, e suas alusões à natureza contribuem quase tanto quanto qualquer outra coisa para assegurar a unidade e coerência da pintura individual. Flutuam formas levemente modeladas e circulam motivos puramente lineares dentro de uma ilusão de espaço tridimensional que, exceto por sua pouca profundidade, é quase pré-impressionista. Há uma nota cubista no jogo de desenho "pesado" contra pincelada "suave", mas o cubismo analítico, com sua afirmação definitiva de uma planaridade dinâmica que o modelado ou o sombreamento convencionais não podiam penetrar, era realmente mais "abstrato", mais organicamente não ilusionístico do que Kandínski em suas improvisações mais livres. O espaço atmosférico em que suas imagens ameaçam se dissolver ainda é uma reprodução do espaço atmosférico na natureza, e a integridade da pintura depende da integridade de uma ilusão.

Foi depois de 1920, entretanto, que o fato de Kandínski não ter um fundamento cubista na natureza do espaço pictórico "abstrato" começou a se revelar mais inequivocamente como uma desvantagem. Como muita gente de fora que vê as coisas com mais rapidez do que os de dentro, Kandínski em 1911 já havia percebido e se apoderado daquelas implicações da pintura moderna que tornavam possível vislumbrar uma arte não figurativa que seria pictórica antes de ser decorativa. O cubismo, segundo a evidência interna, forneceu a ele as indicações mais claras dessa possibilidade; mas a tendência não figurativa do cubismo era um subproduto, e não o objetivo, de sua reconstrução da superfície da pintura. O fato de Kandínski não conseguir perceber isso levou-o a conceber a abstração como, no fundo, uma questão de *ilustração*, e portanto muito mais como um fim do que como um meio para a realização de uma visão premente – que é tudo que a abstração como tal, do mesmo modo que a ilustração como tal, pode propriamente ser.

A contribuição excepcional de Kandínski foi manter a planaridade e o nãofigurativo dissociados por mais algum tempo. A planaridade cubista impunha à pintura ambiciosa um desenho e um motivo geometricamente orientados, mas Miró, o cubista tardio, conseguiu amainar sua influência com a ajuda dos contornos "livres" de Kandínski e de sua profundidade rasa porém indeterminada; e Gorky e Pollock na América puderam, a seu modo, fazer algo semelhante. Por volta de 1920, entretanto, o próprio Kandínski havia aceitado aquilo que pensava ser a planaridade cubista, seguindo mais ou menos a orientação do cubismo sintético, que, ao mesmo tempo que retornava a silhuetas mais obviamente figurativas, se resignava a uma planaridade mais óbvia. E, juntamente com essa planaridade, Kandínski aceitou o desenho geométrico, mas sem entender a necessidade da relação entre os dois. Para ele o plano da pintura permanecia algo dado negativamente e inerte, não algo que agia sobre e controlava o desenho, a posição, a cor e o tamanho de uma forma ou uma linha, e cuja planaridade era recriada, ou pelo menos (como nos antigos mestres) reevocada, pelas configurações aplicadas sobre ele. A regularidade geométrica, em vez de preservar a tensão e a unidade da superfície, ecoando a regularidade de sua forma circundante, tornou-se para Kandínski uma maneira decorativa que tinha pouco a ver com a estrutura pictórica. A superfície permanecia, na verdade, um mero receptáculo, e a própria pintura, uma aglomeração arbitrária de formas, manchas e linhas às quais faltava até mesmo coerência decorativa.

Há uma grande variedade de maneira, motivo, esquema e configuração nas últimas obras de Kandínski, mas é uma variedade mecânica, não governada pelo estilo ou pelo desenvolvimento do estilo. As obras em si permanecem fragmentos, e fragmentos de

fragmentos, cujo significado último está principalmente naquilo a que elas aludem – o motivo camponês, a cor do Leste europeu, Klee, o mundo das máquinas – e no fato de que elas não contêm quase nada de espúrio. Kandínski pode ter traído seus dotes, mas não os falsificou, e sua honestidade, à sua própria custa e também à custa da arte, é absolutamente única. Só por essa razão, se não por outras, teremos de continuar a reconhecê-lo como um grande fenômeno, ainda que não como um grande artista.

Uma última questão que se insinua é se ele não cometeu um erro em termos de seu próprio desenvolvimento ao abandonar a arte figurativa no momento em que o fez. Será que ele não teria produzido mais obras de valor intrínseco, e de valor intrínseco maior, se tivesse continuado a explorar sua visão da paisagem por mais algum tempo? Muitas até das melhores entre suas primeiras pinturas abstratas não adquiriram aquela aparência caracteristicamente desbotada própria das inovações prematuras? Essas questões não são ociosas no caso deste artista e desta arte, cujo status e cujo valor são tão difíceis de determinar.

SOUTINE [1951]

A retrospectiva de Soutine no Museum of Modern Art, no outono de 1959, me proporcionou pela primeira vez uma visão de sua arte a partir de uma quantidade ponderável de obras, e eu fiquei um pouco decepcionado. Revelaram-se capacidades impressionantes, mas realizadas apenas com atraso e de forma incompleta. A arte moderna pode ser problemática por definição, mas no caso de Soutine o problemático parecia além da conta.

Talvez ele tenha pedido demais da arte, talvez tenha atribuído um valor muito alto à livre expressão dos sentimentos. Com certeza, ele diminuiu em excesso a obrigação de organizar decorativamente uma pintura; e até mesmo na última parte de sua vida, quando ele se tornou menos intransigente a esse respeito e produziu suas obras mais plenamente satisfatórias, a ordenação decorativa da pintura permaneceu algo a que ele mais se submetia do que aceitava. Aparentemente, o que ele queria da arte da pintura, durante muito tempo, tinha a ver com algo mais semelhante à própria vida do que às artes visuais. E no entanto o preparo de Soutine como pintor era em certos aspectos um dos mais extraordinários dos tempos modernos.

É preciso voltar a Rembrandt (a quem o próprio Soutine reverenciava) para descobrir algo a que seu toque – a forma como ele aplicava a tinta à superfície plana – possa ser comparado. Veemente, quase brutal, embora sempre eloquente, é difícil não sentir esse toque. Praticamente todo centímetro quadrado da superfície de quase todas as pinturas de Soutine que eu tenha visto, as piores ou as melhores, é carregado com o poder desse toque. Outros pintores criaram texturas mais opulentas; as pinceladas de Van Gogh são mais definidas e harmoniosas em sua expressividade; mas ninguém lidou com mais intimidade ou sentimento com as propriedades específicas da pintura a óleo – nem de forma mais pictórica. Soutine usava o empastamento exclusivamente em nome da cor, nunca de forma escultural nem para enriquecer a superfície. Sua matéria é amassada e socada, afinada ou espessada, para que se torne completamente cromática, completamente retiniana. Ele não era um virtuose da palheta; não buscava a "qualidade da pintura".

O toque de Soutine parecia vindo do céu, mas havia outras coisas na pintura – talvez coisas demais – pelas quais ele teve de lutar até uma idade bem avançada. Era menos uma luta para aprender do que para se disciplinar. E era, até certo ponto, uma luta para se disciplinar em direções que não lhe eram totalmente congeniais. Considerando seu

temperamento e seus dotes, ele poderia ter-se realizado de modo mais completo se tivesse aceitado mais implicitamente sua originalidade e a tivesse deixado conduzi-lo. Mas talvez também fizesse parte de seu temperamento (ou de sua neurose) colocar obstáculos em seu próprio caminho. E havia também sua situação.

Como Chagall e Lipchitz, dois outros artistas da Europa judaica, Soutine nunca se recuperou do impacto do museu, que ele só veio a conhecer realmente depois de chegar a Paris em 1913, aos dezenove anos. Chagall e Lipchitz haviam chegado ali a tempo de serem afetados pela primeira animação do cubismo. Soutine voltou as costas ao cubismo e recusou-se, pelo menos em palavras, a gostar de qualquer coisa exceto os antigos mestres. Sua admiração mais fervorosa dirigiu-se primeiramente a Tintoretto e El Greco, depois a Rembrandt e Courbet. Ele professava indiferença em relação a Van Gogh, mas, para citar o catálogo de Monroe Wheeler para a mostra do Museum of Modern Art, "parece evidente que as últimas paisagens provençais de Van Gogh devem tê-lo encorajado em suas primeiras tentativas…". Apesar de suas divergências, ele parece, além do mais, ter sido influenciado em suas primeiras pinturas parisienses por um pouco de tudo que havia acontecido na pintura moderna até o cubismo – e, após 1918, até mesmo pelo expressionismo alemão. Isso não é algo que se sente, mas algo que se deduz.

A visão de Soutine dos pontos mais altos da pintura via o *pathos* e o naturalismo dos antigos mestres a serviço da imediatidade da pintura "pura". Somente alguém de fora e recém-chegado poderia considerar isso possível. Sua tentativa de extrair da própria matéria da pintura o que os outros artistas obtinham das *relações* era, pelo menos dentro da tradição ocidental, extremamente exótica e em grande parte inútil.

Soutine baseava-se sempre nos meios tradicionais e esculturais do *chiaroscuro* para estruturar suas pinturas. A cor autossuficiente – de Matisse, de Van Gogh, de Monet – é uma questão de cor relativamente plana. Se se quiser reter o modelado com suas gradações de luz e sombra, é preciso sacrificar a imediatidade ou a pureza de matiz. Não é possível fazer as duas coisas ao mesmo tempo. Foi, entretanto, exatamente nisso que Soutine insistiu por muito tempo, e a contradição resultante foi a causa mais imediata de seu fracasso, nos anos 20, em realizar suas obras de forma consistente.

Ao longo de todos aqueles anos ele tentou, literalmente, sobrepujar o meio. Ele exigia o máximo de expressividade da cor, do contorno e do modelado. E o mesmo ocorria com a própria natureza. As formas do que era dado e os meios da arte eram igualmente torturados e atormentados; e a ordem que se produzia era, de modo totalmente não surrealista, uma ordem de sonho. As paisagens desse período, com suas colinas e casas *Jugendstil* inclinadas e anguladas, e seu aspecto verde-escuro, marrom-escuro, amarelo-

bronze, têm força e originalidade, mas não ficam na posição em que deveriam ficar em uma pintura. Elas não "assentam" decorativamente. Podemos saborear sua cor e seu tratamento, mas não sua unidade, e sem unidade perdemos aquela satisfação final que é o dom mais precioso da arte. Nesse sentido, as naturezas-mortas de Soutine, porque seus temas impõem uma quietude maior, são mais satisfatórias. Os "estudos" de aves mortas que ele fez em 1925 e 1926, lembrando Chardin, os holandeses e Renoir, atingem uma intensidade sem agitação, embora também aqui praticamente nenhum dos exemplos que eu conheço alcance uma unidade plenamente tranquilizadora. A maioria de seus famosos retratos e peças figurativas data desse período, e sinto que se pode perceber neles a mesma falta de unidade, por mais superlativas que sejam suas outras qualidades. De todos os primeiros retratos expostos no Museum of Modern Art, o único a que pude dar aprovação integral foi *Mulher de vermelho*, de 1922.

Nos anos 30 as implicações conservadoras da abordagem de Soutine tornaram-se muito aparentes para ele, e trouxeram consigo realizações mais frequentes. Seu esforço em impor um conteúdo muito pessoal a uma base convencional, portanto impessoal, produzira obras assustadoras, mas não transformara de forma significativa a própria base, somente a chacoalhara e deslocara. Agora aquela base era tratada com maior justiça, e, qualquer que tenha sido a perda em intensidade, ela foi compensada por um ganho na unidade. O motivo agora estava relacionado de forma mais cuidadosa ao contexto, e uma maior clareza de modelado era acompanhada de uma maior limpidez da cor. Essa não era exatamente a primeira vez que Soutine ia quase inteiramente de encontro à tradição; a *Carcaça de boi*, 1925, que está na Galeria Albright, em Buffalo, é uma versão livre quase afrancesada de Rembrandt que sofre, se tanto, de uma unidade demasiado enfática.[41] Aqui, ao menos uma vez, há quase uma falsidade de tratamento: a velatura uniforme cria uma translucidez doce demais, e o efeito é como o da pintura de uma pintura. No início dos anos 30, no entanto, os esforços de Soutine para competir com a tradição em alguns de seus próprios termos tornaram-se mais controlados e talvez mais verdadeiramente sinceros. Suas revisões sutis de Courbet e Cézanne no maravilhoso painel *Casa em Oisème*, 1934, permanecem tão intensamente Soutine, em sua felicidade relativamente suave, quanto as formas contorcidas e a cor turbulenta de suas primeiras pinturas.

A arte de Soutine tem, do começo ao fim, uma capacidade genuína e também óbvia de nos comover. Mas, como já assinalei, na pintura isso nem sempre está de acordo com a arte. A figura à direita das duas meninas que correm na direção do primeiro plano em *Volta da escola depois da tempestade*, 1939, tem algo que é infinita e

incomparavelmente tocante – Soutine era, afinal, um ilustrador sublime. Mas, quase *por causa* de sua expressividade, essa figura não fica exatamente no lugar, é como uma mancha na superfície dessa pintura particular. Eu não afirmaria nem por um momento que o poder que a arte pictórica tem de nos afetar como ilustração é incompatível com seu poder de nos afetar de outras formas, mas sinto que a paixão de Soutine pela ilustração era com a mesma frequência um obstáculo e uma fonte de inspiração.

O sr. Wheeler escreve em seu catálogo que a crescente maestria de Soutine nos anos 30 foi acompanhada por um crescimento gradual da monotonia e da fadiga; que, tendo sido seu impulso mais forte uma "ânsia atroz de que o poder e a capacidade de seu pincel não fracassassem em realizar sua visão mental", agora, "aumentando a facilidade, seu zelo em trabalhar diminuiu; a magnificência do estilo eliminou parte de seu incentivo". Talvez ele não suportasse o sucesso. Ou talvez sua sensação original de frustração tenha se originado, na verdade, de uma incapacidade de ser suficientemente revolucionário, de violentar suficientemente aquilo que é dado e sancionado, no interesse autêntico de seu temperamento, e, agora que ele estava alcançando o grande sucesso através de uma maior autonegação, o sentido de frustração aumentasse. A tragédia de Soutine – se é possível falar de tragédia – foi que ele não se permitiu ter uma visão *suficientemente* pessoal. Nesse sentido ele pode ser considerado uma vítima do museu.

A ESCOLA DE PARIS: 1946

Nossa compreensível e até urgente curiosidade sobre o desenvolvimento da pintura francesa desde 1940 tem sido só escassamente satisfeita por algumas reproduções e, agora, por cerca de uma dúzia de pinturas a óleo na Galeria Matisse: três de Matisse, três de Jean Dubuffet, três de André Marchand, duas de Rouault, uma de Picasso e uma de Bonnard.

Paris permanece a fonte da arte moderna, e cada movimento que acontece lá é decisivo para a arte de vanguarda em outros lugares – que é de vanguarda precisamente porque pode ecoar e expandir as vibrações daquele centro nervoso e terminação nervosa da modernidade que é Paris. Outros lugares (a Berlim de Weimar, por exemplo) podem ter mostrado mais sensibilidade à história imediata, mas é Paris nos últimos cem anos que transmitiu mais fielmente a essência histórica de nossa civilização.

Desde Courbet, a preocupação da pintura francesa com o dado físico refletiu o positivismo consciente e inconsciente que informa o *ethos* burguês-industrial, e talvez o tenha feito mais integralmente do que era possível a qualquer outra forma de arte. Não importava que o pintor individual fosse um católico praticante, um místico ou um dos detratores de Dreyfus; apesar de si próprio, sua arte era expressão do positivismo ou do "materialismo"; seu centro de gravidade era a sensação imediata e funcionava sob uma redução drástica das associações ligadas ao ato visual.

Após 1920, o positivismo da Escola de Paris, que dependia em parte da suposição de que infinitas perspectivas de avanços técnicos estavam diante da sociedade e da arte, perdeu a confiança em si mesmo. Começou-se a suspeitar que, na arte, o dado físico era historicamente tão limitado quanto o próprio capitalismo tinha se tornado. Mondrian parecia uma escrita sobre parede. Mas artistas do calibre de Matisse e Picasso parecem ter sentido ainda – pelo menos Picasso continuou a senti-lo por algum tempo – que o dado físico tinha de ser buscado simplesmente porque não havia mais para onde ir sem voltar sobre os próprios passos. As dúvidas surgidas nesse momento do desenvolvimento da arte moderna estão refletidas dramaticamente na arte de Picasso após a metade dos anos 20, e particularmente no impasse neocubista a que ela parece ter chegado agora.

O positivismo e o materialismo, quando se tornam pessimistas, geralmente se transformam em hedonismo. Durante os anos 20, a maioria dos líderes da Escola de Paris (entre eles Miró, embora não Mondrian) começou a enfatizar o princípio do prazer com uma nova explicitude. Foi nesse momento que esse delicioso pintor, Bonnard, começou a

despontar como um grande nome. A melhor pintura francesa não tentava mais tanto *descobrir* o prazer, mas sim *proporcioná-lo*. Mas enquanto os surrealistas literários e os neorromânticos, cujo pessimismo sabia mais a cinismo do que a desilusão, concebiam o prazer pictórico como ilustração picante, Matisse, Picasso, Braque e aqueles que os seguiram localizavam-no principalmente nos fatos estimulantes e mais físicos da cor suculenta, das superfícies eloquentes do motivo modulado em termos decorativos.

O hedonismo de Matisse, que antecede a guerra de 1914, pode significar algo completamente diferente da decadência que algumas pessoas acreditam ver nele. Infere-se, sobretudo a partir de reproduções, que durante a guerra ele retomou violentamente a pintura "luxuriosa", depois de, por vários anos antes de 1940, tender a simplificações um tanto ascéticas. Suas novas pinturas de figura e de grupo que podem ser vistas na galeria de seu filho podem até ter se tornado mais simples e casuais, mas suas naturezas-mortas, tirando proveito finalmente do cubismo sintético de Picasso, marcam outro ponto alto de sua arte; sua sensualidade controlada e sua suntuosidade cuidadosa demonstram novamente como a carne também é capaz de virtude e pureza.

Picasso, por outro lado, parece ter tentado renunciar ao hedonismo desde a Guerra Civil Espanhola. Embora sua natureza-morta nesta mostra partilhe a preocupação de Paris no tempo da guerra com os alimentos e os artigos domésticos, ela busca a mesma *terribilità* que suas pinturas de figura dos últimos anos – e fracassa tão tristemente como todos os outros exemplos de sua arte recente que eu tenha visto (embora somente em reproduções). Há muitas razões que explicam por que Picasso se atém ao figurativo, mas uma delas certamente é seu desejo de responder à história atual com uma arte cuja evocação da violência e do terror seja inequívoca. Entretanto, a lógica interna de seu percurso como artista o conduz para o abstrato, hoje como há trinta anos, e eu mesmo pareço ver uma expressão dessa lógica frustrada na forma impotente, quase vulgar como é pintado o jarro na natureza-morta aqui exposta.

O Bonnard, uma paisagem recente, tende para as simples texturas de cor, mais até do que as pinturas de ninfeias de Monet; o contorno e a definição são tão sumários e atenuados que o efeito beira a arte abstrata. É uma bela pintura, mas não atinge o mesmo nível da maioria das últimas obras de Bonnard que vi em reproduções que acredito serem bastante fiéis.

O hedonismo de Bonnard vem de um período diferente daquele de Matisse ou Picasso, e portanto de uma experiência diferente – como, eu acho, o de Rouault. Sua pintura recente na galeria Matisse trai sua própria espécie de intensificação da sensualidade, por mais difícil que isso possa parecer, mas não acrescenta nada àquilo

que já sabemos sobre sua arte.

Em Marchand, que é apresentado como um dos melhores da geração mais jovem de pintores parisienses, o princípio do prazer se manifesta de maneira mais aberta e talvez mais física do que em qualquer outra obra desta mostra, mas também de forma mais decadente. Seu desenho deve quase tudo a Picasso, enquanto sua cor e a qualidade da pintura significam tudo aquilo que conota a riqueza e a suculência da pintura francesa desde Renoir: intensidades brilhantes, refinadas, mas também intensidades de cor sem significado brilham sobre superfícies lustrosas e gordurosas. Nem toda a capacidade e gosto do artista, que são o que a capacidade e o gosto de um pintor de Paris devem ser, podem evitar que o resultado seja de confeitaria – manifestamente de confeitaria.

Jean Dubuffet não é Marchand; tampouco é Léon Gischia, Charles Lapicque, Pigneron, Esteve ou qualquer outro daqueles artistas mais jovens de Paris que pagam sua dívida com a fisicalidade cruzando o desenho de Picasso com a cor de Matisse, e que chegam igualmente à confeitaria. Embora Dubuffet revele inclinações literárias, a literatura, devo admitir, é de ordem superior. Pelo que sei, ele é o único pintor francês que levou Klee em conta, e ele transformou essa influência em algo monumental e muito mais físico do que seria de esperar. Além do mais, ele usou a licença conquistada pela bizarria de Klee, derivada em parte da arte infantil, com o propósito de um ataque selvagem à imagem humana. De suas pinturas na Galeria Matisse, somente uma é plenamente bem-sucedida, *Passeante de sombrinha* (agora na coleção de Miss Katherine Viviano), uma pintura poderosa em cuja superfície espessa e betuminosa é rabiscado um grafite heroico; mas as outras duas pinturas de Dubuffet são ainda suficientemente interessantes para provocar o desejo de ver tudo o mais que ele fez. Visto desta distância, ele parece o pintor mais original oriundo da Escola de Paris desde Miró. O que me parece particularmente significativo é que, como muitos artistas americanos menores, ele deveria ter seguido Klee na busca de uma fuga do físico na "poesia". É muito cedo para dizer qualquer coisa de definitivo – e a longo prazo Klee é um ponto de apoio enganoso –, mas, se a arte de Dubuffet se consolidar no nível indicado por esses três exemplos, a pintura de cavalete com um "tema" explícito pode ter encontrado uma nova perspectiva de vida.

CONTRIBUIÇÃO A UM SIMPÓSIO [1953]

O prestígio francês é em grande parte, mas não totalmente, responsável pelo sucesso, muito maior do que o dos artigos domésticos, das últimas importações de pintura abstrata de Paris – e não somente de pintura abstrata.[42]

Apesar de sua aparente convergência, há diferenças cruciais entre as versões americana e francesa do chamado expressionismo abstrato. Em Paris eles unificam e acabam a pintura abstrata de uma forma que a torna mais aceitável ao gosto padrão (algo a que tenho objeções, não por ser padrão – afinal, a longo prazo o bom gosto coincide com o gosto padrão –, mas porque normalmente ele está pelo menos uma geração atrás da melhor arte que lhe é contemporânea). Por mais aventurosa que possa ser em suas "imagens", a última geração de pintores em Paris ainda adota a "qualidade da pintura" no sentido convencional, "enriquecendo" suas superfícies com cores amanteigadas e películas de óleo ou verniz. E o motivo é talhado para que atinja o olho com certa suavidade. Ou então a unidade da pintura é garantida por uma semelhança com a velha espécie de ilusão de profundidade, como aquela obtida por meio de velatura ou temperando-se e graduando-se a tonalidade da cor. O resultado é quase sempre mais suave, mais brando e mais convencionalmente imponente e suntuoso do que a "ideia" ou a lógica inerente ao novo tipo de pintura pareceriam permitir. Se o expressionismo abstrato inclui uma visão toda própria, então em Paris essa visão é domada – e não, como podem pensar os próprios franceses, disciplinada.

A versão americana do expressionismo abstrato é geralmente caracterizada, no fracasso como no sucesso, por uma superfície mais fresca, mais aberta, mais imediata. Seja o esmalte refletindo a luz, seja a tinta diluída penetrada na tela crua, a superfície consegue de alguma forma *respirar*. Não há nenhum acabamento isolante, nem o espaço pictórico é criado "pictoricamente", por cores profundas ou veladas; é mais uma questão de contrastes grosseiros e corpóreos e de ilusões óticas difíceis de especificar. E a pintura também não é "empacotada", embrulhada e selada, para ser afirmada como pintura de cavalete; a forma da própria pintura é tratada menos como um receptáculo dado *a priori* do que como um campo aberto cuja unidade deve ser autorizada a *emergir*, e não ser forçada ou imposta.

Tudo isso, é claro, torna o artigo americano mais difícil de aceitar. O gosto padrão é ofendido por aquilo que aparenta uma frouxidão indevida, e, como de hábito, toma erroneamente uma nova espontaneidade e imediatidade como desordem ou, no melhor

dos casos, como decoração solipsista.

Quero com isso dizer que a nova pintura abstrata americana é, no conjunto, superior à francesa? Certamente. Cada impulso novo e produtivo desde Manet, e talvez cada impulso do mesmo gênero antes de Manet, repudiou as noções recebidas de unidade e acabamento – transportou para dentro da arte o que parecia até então excessivamente intratável, excessivamente bruto e acidental, para ser incluído no âmbito do propósito estético. Essa extensão das possibilidades do meio (e da tradição) é um fator necessário da exaltação que se deve extrair da arte, e é disso que sinto falta numa parcela muito grande da pintura francesa recente, que simplesmente não estimula o bastante minha sensibilidade. As melhores pinturas de Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Franz Kline, De Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Pollock, Rothko (e estes não são nossos únicos pintores) oferecem uma plenitude de presença raramente alcançada pelas pinturas de Jean Fautrier, e até mesmo as de Dubuffet de 1945-48, ou as de Hans Hartung ou Pierre Tal Coat (os quatro de que mais gosto entre os pintores parisienses com menos de 55 anos cujo trabalho vi[43]). E quando digo "plenitude de presença", não penso em uma tensão moderninha, mas em algo cujo equivalente encontro na arte bem-sucedida do passado.

Nossa nova pintura abstrata parece ter antecipado a versão francesa em dois ou três anos, mas duvido que tenha havido uma verdadeira aceitação da influência americana por parte dos franceses até agora (e nem me importo muito). O desenvolvimento da arte pós-cubista (melhor dizendo, do cubismo tardio) tinha levado a pintura americana e a francesa ao mesmo ponto por volta da mesma época, mas nós tínhamos a vantagem de ter estabelecido Klee, Miró e Mondrian como modelos antes que Paris o fizesse, e de ter continuado (graças a Hans Hofmann e Milton Avery) a aprender com Matisse quando ele estava sendo desconsiderado pelos artistas mais jovens em Paris. Também a presença de André Masson neste lado do Atlântico durante a guerra foi para nós um inestimável benefício. Embora ele não seja plenamente realizado como artista, e isso é um tanto trágico, é ainda o mais fértil de todos os pintores, sem excluir Miró, na geração depois de Picasso. Mais do que qualquer outro, ele antecipou a nova pintura abstrata, e não creio que tenha recebido o reconhecimento devido por isso.

QUESTÕES DE ARTE

PINTURA "PRIMITIVA" [1942 / 1958]

A pintura "primitiva", "domingueira", "naïve" começa com a Era Industrial. Em meio à decadência da arte popular, a pintura de quadros – mais exatamente, a pintura de cavalete – proporcionou um novo canal para a "energia artística" plebeia. Um estudioso alemão – ou pelo menos um que escreve em alemão –, Nicola Michailow, apresenta essa ideia em um artigo[44] que é um marco nesse campo. Os praticantes da *Laienmalerei* (pintura leiga), como o dr. Michailow a chama, pertencem em sua maioria à pequena burguesia, esta classe tão difamada que mais do que qualquer outra herdou o "impulso criativo primevo do *Volk*". (O dr. Michailow escreve na Alemanha nazista, mas o sabor dessas palavras, antes de ser tipicamente nazista, é tipicamente alemão.) O pintor leigo é geralmente pobre demais ou isolado demais, ou as duas coisas, para adquirir sofisticação em sua arte. O fato de que um dos primeiros "primitivos" de que se tem registro tenha sido um rei da Prússia, Frederico Guilherme I (pai de outro artista amador, Frederico, o Grande, flautista e compositor), não contradiz essa ideia. O elevado e o baixo na arte pictórica na Alemanha do Norte ao tempo de Frederico Guilherme estavam quase igualmente distantes da tradição. E a falta de intimidade com a tradição é o que é decisivo neste caso.

Mas por que foi a pintura de cavalete em particular que se tornou tão importante para preencher o vazio deixado pela arte popular? Afinal, a arte popular quase não produziu pinturas como tais; e desde os tempos paleolíticos o "povo" europeu não usava mais a cor e a linha para qualquer coisa que não fosse a decoração. O dr. Michailow não discute essa questão. Eu sugeriria como uma resposta parcial a demanda de quadros, especialmente retratos, por parte da classe média citadina emergente nas pequenas cidades do século XVIII – uma demanda despertada pela circulação crescente de reproduções em gravura. Consequentemente, alguns dos primeiros pintores "leigos" não eram tão "leigos"; eram profissionais pelo menos na medida em que pintavam para um mercado e se orientavam por ele. E as reproduções também devem ter sido o estímulo importante para os "primitivos" que pintavam só para sua própria satisfação. A evidência interna mostraria que em nenhum dos casos essa arte era tão desprovida de fonte de inspiração como parecem pensar tanto o dr. Michailow quanto Jean Lipman.[45] É altamente improvável que um artista "naïve" tivesse se aventurado na pintura de paisagem pura ou de natureza-morta sem ter sido encorajado por algum precedente.

O dr. Michailow destaca o fato de que a *Laienmalerei* floresceu principalmente em áreas periféricas da civilização ocidental: a Alemanha, os Bálcãs, a América do Norte.

Nosso país proporcionou condições ideais, tendo sido colonizado por protestantes iconoclastas que mal possuíam uma cultura pictórica. E não havia nada em seu novo ambiente que os fizesse lembrar, como talvez tenha ocorrido com os alemães e os búlgaros, de tradições obsoletas da arte pictórica. Contudo, a maioria das pinturas reproduzidas no livro de Lipman, particularmente aquelas feitas por "retratistas" profissionais ou semiprofissionais, trai um conhecimento da arte culta suficiente para tornar necessário distinguir graus de diferença na falta de tradição da pintura "primitiva" americana. Por certo, a tese do dr. Michailow com relação à simplicidade cultural da pintura do leigo precisa ser seriamente qualificada. É improvável que qualquer "primitivo" de que tenhamos conhecimento, na Europa ou na América, tenha vivido sem ter conhecimento de material impresso; as pinturas faziam parte, desde o início, desse material, e a América das pequenas cidades era ainda mais livresca por ser protestante. Como era nos Bálcãs, eu não sei.

O florescimento da pintura "primitiva" desde a Primeira Guerra Mundial – ou o que parece ser seu florescimento, agora que prestamos mais atenção nela – talvez seja algo um pouco diferente. Como seu antecessor, o "primitivo" do século XX tende a ser de origem social humilde, mas são mais os fatores psíquicos e temperamentais do que os sociais que geralmente o impedem de adquirir um refinamento artístico, pois o desenho e o sombreamento corretos – isto é, o desenho e o sombreamento realistas e acadêmicos – tornaram-se, com o superamadurecimento do naturalismo ocidental, muito mais fáceis de aprender. (Na realidade, o peso do fator talento nativo ou da destreza parece em geral estar diminuindo em tudo exceto nas artes de espetáculo.) Em regra, os pintores "primitivos" buscam o realismo, expressando seja a natureza, seja suas visões e sonhos, e é através de seu realismo tosco que seu trabalho se revela mais inequivocamente "primitivo". Em vista da quantidade de tempo que tantos "primitivos" gastam com sua arte, assim como da maior acessibilidade da arte culta em nossos dias, seria de esperar que mais cedo ou mais tarde eles aprendessem os truques do desenho realista e do sombreamento. O fato de que a maioria deles não o faça parece, dadas as circunstâncias, atribuível mais a deficiências mentais do que a deficiências sociais ou culturais. Muitos dos "primitivos" do passado devem ter sido excêntricos, mas eu me pergunto se isso ocorreu numa proporção tão grande quanto ocorre hoje em dia. Henri Rousseau – se as evidências estão corretas – só se tornou um "primitivo" completo na velhice, com o ofuscamento de sua inteligência. E Louis Eilshemius, que foi um pintor plenamente realizado na juventude, só começou a parecer primitivo quando sua mente se deteriorou. Há também o fato de que tantos "primitivos" dos tempos recentes começam a pintar tardiamente, quando a idade os tornou ou senis ou incapazes de aprender.

Sempre foi difícil, entretanto, traçar uma linha clara entre a arte "naïve" e a arte alienada. Elas estão certamente mais próximas uma da outra do que daquilo que Jean Dubuffet chama de *art brut* (arte bruta), ou seja, o grafite e os rabiscos na parede e nas calçadas, obscenidades nos banheiros públicos etc. etc. Estes são produzidos como gestos, sem intenção de produzir arte ou interesse em qualquer outra coisa que não seja a afirmação e a comunicação direta (e são quase sempre lineares e monocromáticos); ao passo que o artista "primitivo" e, no mais das vezes, o artista louco pretendem fazer arte. Dubuffet interpreta mal sua própria "descoberta" quando mistura *art brut* e arte alienada. Mas se a arte na *art brut* é um elemento acidental, muitas das reais virtudes da pintura "primitiva" são quase isso; pois a força ou o encanto desse tipo de arte se encontra preponderantemente nas qualidades abstratas ou decorativas que não são buscadas conscientemente por seus criadores. E a contradição entre a busca consciente de realismo e a incapacidade para organizar suas pinturas a não ser ordenando-as decorativamente é precisamente o que torna a arte deles sem estilo.

A moda dos "primitivos" está declinando, e não encontramos mais em suas produções tantas qualidades como antes. Rousseau, que tornou o fenômeno respeitável, não é de forma alguma um exemplo típico, e muitas distinções ainda precisam ser feitas até mesmo no seu caso. A categoria de "primitivo" ou "leigo" é muito estreita para sua arte, como talvez também seja para as paisagens esquemáticas de Alfred Wallis, o homem da Cornualha e o único outro "primitivo" que, na minha avaliação, é comparável a Rousseau. Wallis, pelo menos, era excepcional no sentido de ter um sentimento e um instinto da unidade pictórica suficientemente fortes para superar qualquer consideração de realismo que se interpusesse entre ele e o estilo.

ABSTRATO, FIGURATIVO E ASSIM POR DIANTE [1954]

Tendemos a supor que o figurativo como tal é superior ao não figurativo como tal; que, em igualdade de condições, uma obra de pintura ou escultura que exiba uma imagem reconhecível é sempre preferível a uma que não o faça.[46] A arte abstrata é considerada um sintoma de decadência cultural e até mesmo moral, enquanto a esperança de um "retorno à natureza" é tida por aqueles que esperam como a esperança de um retorno à sanidade. Mesmo alguns dos apologistas da arte abstrata, defendendo-a sob a alegação de que uma era de desintegração deve produzir uma arte de desintegração, admitem mais ou menos a inferioridade inerente do não figurativo. E aqueles outros apologistas que reivindicam, com ou sem razão, que a arte abstrata nunca é inteiramente abstrata estão na verdade fazendo a mesma concessão. Uma falácia geralmente é respondida com outra; assim, há os fanáticos da arte abstrata que invertem o argumento e reivindicam para o não figurativo a mesma virtude absoluta, intrínseca e superior que costuma ser atribuída ao figurativo.

A arte é uma questão estritamente de experiência, não de princípios, e o que conta em primeiro e em último lugar na arte é a qualidade; todas as outras coisas são secundárias. Ninguém conseguiu ainda demonstrar que o figurativo como tal acrescenta ou retira algo do mérito de uma pintura ou estátua. A presença ou ausência de uma imagem reconhecível não tem nada mais a ver com o valor na pintura ou na escultura do que a presença ou ausência de um *libretto* tem a ver com o valor da música. Tomados em si mesmos, nenhum de seus aspectos ou partes em particular decide a qualidade de uma obra de arte como um todo. Na pintura ou na escultura isso é tão verdadeiro no que concerne à representação como é no que diz respeito a escala, cor, qualidade da pintura, motivo etc. etc.

É certo que uma imagem reconhecível pode acrescentar significado conceitual a uma pintura, mas a fusão do significado conceitual com o significado estético não afeta a qualidade. O fato de que uma pintura nos dê coisas para identificar, assim como um complexo de formas e cores para observar, não significa necessariamente que nos dê mais como *arte*. O mais e o menos em arte não dependem de quantas variedades de significado estão presentes, mas da intensidade e profundidade desses significados, sejam eles poucos ou muitos, enquanto estão presentes. E nós não podemos dizer, antes do evento – antes da experiência dele –, se a adição ou subtração de significado conceitual, ou de qualquer outro fator dado, aumentará ou diminuirá o sentido estético de

uma obra de arte. O fato de a *Divina Comédia* ter um significado alegórico e anagógico, assim como um significado literal, não a torna necessariamente uma obra literária mais eficaz do que a *Ilíada*, na qual não se discerne na verdade mais do que um significado literal. O comentário explícito sobre um evento histórico oferecido em *Guernica*, de Picasso, não a torna necessariamente uma obra melhor ou mais rica do que uma pintura absolutamente "não objetiva" de Mondrian.

Sustentar que um gênero de arte deva ser invariavelmente inferior ou superior a um outro gênero significa julgar antes de conhecer na prática; e toda a história da arte está aí para demonstrar a inutilidade de regras de preferência estabelecidas de antemão: ou seja, a impossibilidade de prever o resultado da experiência estética. A dúvida crítica sobre se a arte abstrata pode vir a transcender a decoração tem um fundamento tão frágil quanto o de Sir Joshua Reynolds quando rejeitou a probabilidade de que paisagens puras pudessem resultar em obras tão nobres quanto as de Rafael.

A pintura e a escultura ambiciosas e grandiosas continuam em nossa época, como sempre fizeram no passado, a romper com noções fixas sobre o que é e o que não é possível em arte. Se algumas obras de Picasso ou de Mondrian merecem ser consideradas *pinturas*, e algumas obras de Gonzalez ou de Pevsner merecem ser consideradas *esculturas*, é porque assim nos disse a experiência real. E não temos mais razões para duvidar da validade de nossa experiência do que os contemporâneos de Ticiano tinham para duvidar da deles.

Neste ponto, entretanto, sinto-me livre para voltar atrás e dizer coisas que são perigosamente semelhantes àquelas as quais acabei de negar a qualquer um o direito de dizer. Mas direi o que tenho de dizer somente sobre a arte abstrata que já conheço, e não sobre a arte abstrata em princípio.

A arte escultórica e pictórica "autônoma", como algo distinto da decoração, era até pouco tempo atrás identificada inteiramente com o representativo, o figurativo, o descritivo. Agora pode-se justificadamente perguntar se, em vista do que a pintura e a escultura conseguiram no passado, elas não correm o risco de um certo empobrecimento ao eliminar o representativo, o figurativo, o descritivo. Como eu já disse, o não figurativo não é necessariamente inferior ao figurativo – mas, ainda assim, ele não é muito pouco preparado pelas expectativas herdadas, habituais, automáticas com que nos aproximamos de um objeto que nossa sociedade concorda em chamar de pintura ou de estátua? Por essa razão, não é possível que mesmo a melhor pintura abstrata ainda nos deixe um pouco insatisfeitos?

A experiência, e somente a experiência, me diz que a pintura e a escultura figurativas raramente atingiram mais do que uma qualidade menor nos últimos anos, e que a grande qualidade é atraída cada vez mais para o não figurativo. Não que a maior parte da arte abstrata recente seja grande; ao contrário, é ruim; mas isso ainda não impede que o melhor dela seja o melhor da arte de nosso tempo. E se o abstrato for realmente empobrecedor, então esse empobrecimento agora se tornou necessário para a arte importante.

Mas será, por outro lado, que a nossa insatisfação com a arte abstrata – se é que se trata de uma insatisfação – não tem sua fonte não tanto em nossa nostalgia pelo figurativo, mas no fato relativamente simples de que nós não conseguimos nos equiparar ao passado, não importa como pintemos ou esculpamos? Será que não é a arte em geral que está em declínio? Mas se isso for verdade, os opositores dogmáticos da arte abstrata estariam certos apenas ocasionalmente, e sobre bases empíricas, não teóricas ou de princípio; eles estariam certos não porque o abstrato em arte é invariavelmente um sintoma de declínio, mas simplesmente porque ele acompanha o declínio neste momento da história da arte, e estariam certos somente neste momento.

A resposta pode ser ainda mais simples, entretanto – e ao mesmo tempo mais complicada. Pode ser que ainda não consigamos enxergar com distanciamento suficiente a arte de nossos dias; que a fonte real e fundamental da insatisfação que possamos sentir com a pintura abstrata se encontre nos problemas normais postos por uma nova "linguagem".

De Giotto a Courbet, a primeira tarefa do pintor era estabelecer uma ilusão de espaço tridimensional sobre uma superfície plana. Olhava-se através dessa superfície como se olharia através de um proscênio dentro de um palco. O modernismo tornou esse palco cada vez mais raso, até que, agora, seu pano de fundo passou a coincidir com sua cortina, que agora se tornou tudo que restou ao pintor para sobre ele trabalhar. Não importa com que riqueza e variedade ele grave e dobre essa cortina, e mesmo que ele ainda delineie imagens reconhecíveis sobre ela, nós podemos ter uma certa sensação de perda. Não é tanto a distorção ou mesmo a ausência de imagens que percebemos nessa pintura sobre cortina, mas sim a eliminação daqueles direitos espaciais que as imagens costumavam possuir quando o pintor era obrigado a criar uma ilusão do mesmo tipo de espaço que aquele em que nossos corpos se movimentam. Essa ilusão espacial, ou antes a sensação dessa ilusão, é algo que talvez nos faça mais falta do que as imagens que costumavam preenchê-la.

A pintura agora se tornou uma entidade que pertence à mesma ordem espacial a que pertencem nossos corpos; não é mais o veículo de um equivalente imaginado dessa ordem. O espaço pictórico perdeu seu "interior" e tornou-se inteiramente "exterior". O espectador não pode mais escapar para dentro do espaço pictórico a partir do espaço em que ele mesmo se encontra. Se o espaço pictórico chega a enganar seu olho, é através de meios óticos, e não pictóricos: por meio de relações de cor e forma amplamente divorciadas de conotações descritivas, e normalmente por meio de manipulações em que a parte superior e a parte inferior, assim como a frente e o fundo, tornam-se intercambiáveis. A pintura abstrata não apenas parece oferecer um tipo de experiência mais restrita, mais física e menos imaginativa do que a pintura ilusionista, mas parece fazê-lo sem os substantivos e os verbos transitivos, por assim dizer, da linguagem da pintura. O olho tem dificuldade em localizar a ênfase central e é compelido a tratar mais diretamente o todo da superfície como um único campo indiferenciado de interesse, e este, por sua vez, nos compele a sentir e julgar a pintura mais imediatamente em termos de sua unidade geral. A pintura figurativa aparentemente (embora só aparentemente) não exige uma compressão de nossas reações em um âmbito tão estreito.

Se, como creio, a escultura abstrata encontra menos resistência do que a pintura abstrata, é porque ela não precisou mudar sua linguagem tão radicalmente. Seja abstrata seja figurativa, sua linguagem permanece tridimensional – literal. A escultura construtivista ou semiconstrutivista, com suas formas abertas, lineares e sua negação do volume e da massa, pode intrigar olhares afinados com o monólito, mas não requer que eles sejam refocalizados.

Devemos continuar a lamentar a ilusão tridimensional na pintura? Talvez não. Os especialistas do futuro talvez prefiram o tipo mais literal de espaço pictórico. Eles podem até considerar os antigos mestres carentes de presença física, de corporeidade. Já houve reversões de gosto desse tipo anteriormente. Os especialistas do futuro talvez sejam mais sensíveis do que nós às dimensões imaginativas e às sugestões da literalidade, e encontrem na concretude das relações de cor e forma mais "interesse humano" do que nas referências extrapictóricas da arte ilusionista de antigamente. Eles talvez considerem que a ilusão de profundidade e volume foi esteticamente legítima *basicamente* porque capacitou e encorajou o artista a organizar essas infinitas sutilezas de luz e sombra, de translucidez e transparência, em entidades efetivamente pictóricas. Talvez eles digam que valia a pena imitar a natureza porque ela oferecia, sobretudo, uma tal riqueza de cores e formas, e de intricações de cor e forma, que nenhum pintor, isolado em sua arte, poderia jamais ter inventado. Ao mesmo tempo, esses especialistas do futuro

talvez consigam, em seu discurso, distinguir e nomear mais aspectos de qualidade nos antigos mestres, assim como na arte abstrata, do que nós. E ao fazer essas coisas eles talvez encontrem mais bases comuns entre os antigos mestres e a arte abstrata do que nós próprios já conseguimos reconhecer.

Espero que não entendam que estou dizendo que um conhecimento mais esclarecido sustentará que *o que*, enquanto distinto do *como*, Rembrandt pintou é uma questão sem importância. O fato de que ele tenha acumulado nos narizes e testas de seus retratos, e não em seus ouvidos, as cores mais suculentas de sua última maneira tem muito a ver com os resultados estéticos que ele obteve. Mas ainda não podemos dizer por que ou como. Na verdade, minha esperança é que uma aceitação menos qualificada da importância de fatores puramente abstratos ou formais na arte pictórica abra caminho para uma compreensão mais clara do valor da ilustração como tal – um valor que também eu estou convencido de que é incontestável. Simplesmente não se trata de um valor que é realizado mediante, ou como, *acréscimo*.

A NOVA ESCULTURA [1948 / 1958]

A arte busca suas convicções na mesma direção geral que o pensamento. Numa época a arte era religião revelada, depois era razão hipostasiante. O século XIX mudou sua busca para o empírico e o positivo. A noção de empírico e de positivo sofreu muitas revisões nos últimos cem anos, e geralmente se tornou mais rigorosa e talvez mais estreita. A sensibilidade estética mudou de forma semelhante. A crescente especialização das artes se deve principalmente não à prevalência da divisão do trabalho, mas à nossa crescente fé no imediato, no concreto, no irredutível, e ao nosso gosto por essas coisas. Para atender a esse gosto, as várias artes modernas procuram restringir-se àquilo que têm de mais positivo e imediato.

Segue-se que uma obra de arte moderna deve tentar, em princípio, evitar a dependência de qualquer ordem de experiência que não seja dada pela natureza mais essencialmente construída de seu meio. Isso significa, entre outras coisas, renunciar à ilusão e à explicitude. As artes devem atingir a concretude, a "pureza", agindo exclusivamente nos termos de suas individualidades separadas e irredutíveis.

A pintura moderna satisfaz nosso desejo do literal e do positivo renunciando à ilusão da terceira dimensão. Esse é o passo decisivo, pois renuncia-se ao figurativo como tal somente na medida em que ele sugere a terceira dimensão. Dubuffet mostra que enquanto o figurativo não faz isso o gosto continua a considerá-lo admissível; ou seja, na medida em que o figurativo não reduz o efeito da concretude literal, relativa às sensações. Mondrian, por outro lado, nos mostrou que o pictórico pode permanecer pictórico mesmo quando todo vestígio ou sugestão do figurativo foi eliminado. Em resumo, nem o figurativo nem o tridimensional são essenciais à arte pictórica, e sua ausência não compromete o pintor com o "meramente" decorativo.

A pintura abstrata e semiabstrata tem se mostrado fértil em grandes obras, especialmente nos Estados Unidos. Mas pode-se perguntar se a "redução" modernista não ameaça estreitar o campo de possibilidades da pintura. Não é necessário examinar aqui os desenvolvimentos dentro da pintura abstrata que poderiam levar a essa pergunta. Gostaria de sugerir, contudo, que a escultura – essa arte há tanto tempo eclipsada – tem condições de extrair mais vantagens da "redução" modernista do que a pintura. Já é evidente que o destino da arte visual em geral não está tão implicitamente atrelado ao da pintura como acontecia antes.

Após vários séculos em desuso, a escultura voltou ao primeiro plano. Tendo sido

revigorada pela revivescência modernista da tradição que se iniciou com Rodin, ela está agora sofrendo uma transformação, nas mãos da própria pintura, que parece lhe prometer novas e mais amplas possibilidades de expressão. Até recentemente a escultura era prejudicada por sua identificação com o entalhe e o modelado monolítico a serviço da representação de formas animadas. A pintura monopolizava a expressão visual porque podia lidar com todas as entidades e relações visuais imagináveis, e também porque podia explorar o gosto pós-medieval pela maior tensão possível entre aquilo que era imitado e o meio que realizava a imitação. O fato de que o meio da escultura era aparentemente o menos estranho à modalidade de existência de seu tema a desfavorecia. A escultura parecia literal *demais*, imediata *demais*.

Rodin foi o primeiro escultor desde Bernini a tentar seriamente reclamar para sua arte algumas das qualidades essenciais, e não meramente ilustrativas, da pintura. Ele buscou, numa imitação do impressionismo, efeitos de luz que dissolvessem a superfície e até mesmo a forma. Sua arte, apesar de tudo que contém de problemático, triunfou tanto em si mesma como na revivescência da escultura monolítica que ela iniciou. Essa revivescência fulgura com nomes como Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, Wilheim Lehmbruck, Charles Despiau, Georg Kolbe, Gerhard Marcks, Gaston Lachaise, Matisse, Degas, Renoir, Modigliani. Mas, como parece agora, a grandeza dessa revivescência foi como o arrebatamento final de algo prestes a morrer. Para todos os efeitos e propósitos, a tradição renascentista e monolítica da escultura recebeu seu golpe de misericórdia com Brancusi. Nenhum escultor nascido desde o início deste século (exceto talvez o austríaco Wotruba) parece ser mais capaz de produzir arte verdadeiramente grande como tal.

Sob a influência da pintura fauvista e do entalhe exótico (para o qual os pintores chamaram sua atenção), Brancusi conduziu a escultura monolítica a uma conclusão última ao reduzir a imagem da forma humana a uma massa ovoide, tubular ou cúbica, geometricamente simplificada. Ele não só exauriu o monólito exagerando-o, mas, por uma dessas voltas em que os extremos se encontram, ele ao mesmo tempo o tornou pictórico e gráfico. Então, enquanto Arp e outros levavam seu monólito para a escultura abstrata e semiabstrata, o próprio Brancusi seguiu na direção de algo ainda mais radical. Baseando-se de novo nos pintores, ele começou com seus entalhes em madeira a abrir o monólito sob a influência do cubismo. Produziu então aquelas que são, em minha opinião, suas maiores obras, e teve, por assim dizer, uma visão de um objetivo inatingível, de um novo tipo de escultura (pelo menos para a Europa) que ficava completamente fora da órbita da tradição monolítica. Falo de visão de um objetivo inatingível porque Brancusi não se dedicou realmente a esse novo tipo de escultura; isso foi deixado à pintura e aos

pintores, e o verdadeiro caminho nessa direção foi aberto não por ele, mas pela colagem cubista.

Os pedaços de papel ou tecido que Picasso e Braque afixavam sobre a superfície da colagem serviam para identificar literalmente aquela superfície e para lançar, em contraste, todo o resto de volta à profundidade ilusionista. Mas, à medida que a linguagem da colagem tornou-se uma linguagem de formas maiores e unidas mais estreitamente, ficou cada vez mais difícil desfazer a planura de sua superfície através desses meios. Picasso (antes de recorrer a contrastes de cor e a formas mais obviamente figurativas) resolveu – ou melhor, eliminou – o problema realçando o material afixado da colagem acima da superfície da pintura, adentrando dessa forma o baixo-relevo. E logo em seguida ele eliminou inteiramente a superfície da pintura, para deixar aquilo que tinha sido originalmente afixado permanecer livre como uma "construção". Uma nova tradição de escultura foi assim fundada, e o fato de que era uma nova tradição foi demonstrado depois nas obras dos construtivistas, na própria pintura posterior de Picasso e na escultura de Lipchitz, Julio Gonzalez e do primeiro Giacometti.

A nova escultura-construção aponta, de forma quase insistente, para suas origens na pintura cubista: por seu linearismo e suas intricações lineares, por sua franqueza, transparência e leveza, e por sua preocupação com a superfície como simples invólucro, expressa em formas laminares ou folheadas. O espaço está ali para ganhar forma, ser dividido, fechado, mas não para ser preenchido. A nova escultura tende a abandonar a pedra, o bronze e a argila por materiais industriais como o ferro, o aço, as ligas, o vidro, plásticos, o celuloide etc. etc, que são trabalhados com as ferramentas do ferreiro, do soldador e até do carpinteiro. Não se exige mais a uniformidade do material e da cor, e a cor aplicada é sancionada. A distinção entre o entalhe e o modelado torna-se irrelevante: a obra ou suas partes podem ser fundidas, forjadas, cortadas ou simplesmente juntadas; ela não é mais tanto esculpida, mas construída, edificada, montada, ordenada. A partir de tudo isso o meio adquiriu uma nova flexibilidade na qual agora vejo a possibilidade de a escultura atingir uma gama expressiva ainda maior do que a da pintura.

Sob a "redução" modernista, a escultura se tornou quase tão exclusivamente visual em sua essência quanto a própria pintura. Ela foi "liberada" do monolítico tanto por causa das associações táteis excessivas deste último, que agora participam da ilusão, quanto por causa das convenções impeditivas que aderiam a ele. Mas ainda se permite à escultura uma latitude de alusão figurativa maior do que à pintura, porque ela se mantém presa, inexoravelmente, à terceira dimensão, e é portanto intrinsecamente menos ilusionista. A literalidade que antes era uma desvantagem agora joga a seu favor.

Qualquer imagem reconhecível tende a se contaminar com a ilusão, e também a escultura modernista foi impelida a trilhar um longo caminho na direção do abstracionismo; entretanto a escultura pode continuar a sugerir imagens reconhecíveis, pelo menos esquematicamente, se se abstiver de imitar a substância orgânica (sendo a ilusão da substância orgânica ou da textura, na escultura, análoga à ilusão da terceira dimensão na arte pictórica). E mesmo que a escultura fosse finalmente compelida a se tornar tão abstrata quanto a pintura, ela ainda teria um campo mais amplo de possibilidades formais sob seu comando. O corpo humano não é mais postulado como agente do espaço, seja na arte pictórica, seja na escultórica; agora ele é só visão, e a visão tem mais liberdade de movimento e invenção em três dimensões do que em duas. É significativo, além do mais, que a sensibilidade modernista, embora rejeite qualquer tipo de pintura escultural, permita que a escultura seja tão pictórica quanto lhe aprouver. Aqui a proibição de que uma arte penetre no domínio da outra é suspensa, graças à concretude e à literalidade únicas do meio escultural. A escultura pode se confinar praticamente a duas dimensões (como ocorre com algumas peças de David Smith) sem que se sinta que ela esteja violando os limites de seu meio, porque o olho reconhece que o que se oferece em duas dimensões é na verdade (ainda que não de forma palpável) constituído de três.

Esses são, a meu ver, os valores atuais da escultura. Em sua maior parte, entretanto, eles permanecem em um estado mais de potencialidade do que de realização. A arte se apraz em contradizer qualquer predição feita a seu respeito, e as esperanças que eu depositava na nova escultura há dez anos, na versão original deste artigo, ainda não se realizaram – na verdade elas parecem ter sido refutadas. A pintura continua a ser a primeira e mais aventurosa, bem como a mais expressiva, das artes visuais; e quanto às realizações recentes, só a arquitetura parece ser comparável a ela. Entretanto um fato ainda sugere que eu talvez não estivesse totalmente errado: o de que a nova escultura-construção começa a se fazer sentir como a mais representativa, mesmo que não a mais fértil, arte visual de nosso tempo.

sob o modernismo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a decoração e o artesanato convergiram novamente para um estilo comum. A pintura pode ter sido a primeira a superar o revivalismo histórico, no impressionismo; ela pode também ter sido a primeira, com Matisse e o cubismo, a dar uma definição positiva ao estilo moderno. Mas foi a nova escultura que revelou de forma mais vívida e completa as características unificadoras daquele estilo. Com a liberdade de uma arte ainda em formação, ainda imersa, como a arquitetura, em seus meios físicos, a escultura precisou fazer concessões mínimas.

O desejo de "pureza" tende, como indiquei, a dar uma importância cada vez maior à mera visibilidade e uma importância cada vez menor ao tátil e a suas associações, que incluem a do peso assim como a da impermeabilidade. Uma das ênfases mais fundamentais e unificadoras do novo estilo comum está na continuidade e neutralidade de um espaço que só a luz modula, desconsiderando as leis da gravidade. Há uma tentativa de superar as distinções entre primeiro plano e fundo; entre espaço ocupado e espaço em geral; entre dentro e fora; entre o de cima e o de baixo (muitos edifícios modernistas, como muitas pinturas modernistas, teriam a mesma beleza de cabeça para baixo ou até deitados). Uma ênfase correlata é posta na economia de substância física, que se manifesta na tendência pictórica de reduzir tudo a duas dimensões – a linhas e superfícies que definem ou envolvem o espaço, mas mal o ocupam. Tornar a substância inteiramente ótica, e a forma, seja ela pictórica, escultural ou arquitetônica, parte integrante do espaço ambiente – isso faz o anti-ilusionismo retornar à estaca zero. Em vez da ilusão das coisas, oferece-se agora a ilusão das modalidades: ou seja, que a matéria é incorpórea, sem peso e existe apenas oticamente como uma miragem. Esse tipo de ilusionismo é afirmado na pintura cujas superfícies pintadas e cujos retângulos circundantes parecem expandir-se no espaço ao redor; e em edifícios que, aparentemente formados somente de linhas, parecem tecidos no ar; mas, melhor ainda, em obras de escultura construtivistas e quase construtivistas. Proezas de "engenharia" que tencionam proporcionar o maior montante possível de visibilidade com o menor gasto possível de superfície tátil pertencem categoricamente ao meio livre e *total* da escultura. O construtor-escultor pode, literalmente, desenhar no ar com um único fio de arame que não sustenta nada além de si próprio.

É sua independência física, acima de tudo, que contribui para o status da nova escultura como a arte visual representativa do modernismo. Uma obra de escultura, diferentemente de um edifício, não tem de carregar mais do que seu próprio peso, nem tem de estar *sobre* alguma outra coisa, como uma pintura; ela existe em si e por si, literal e conceitualmente. E nessa autossuficiência da escultura, onde todo elemento concebível e perceptível pertence completamente à obra de arte, o aspecto positivista da "estética" moderna se encontra mais plenamente realizado. É por uma autossuficiência semelhante à da escultura, e só da escultura, que lutam agora tanto a pintura quanto a arquitetura.

“CRÔNICA DE ARTE”, PARTISAN REVIEW: 1952

Nunca é demais lembrar o quanto a honestidade é importante na arte. Ela não garante nada – o artista precisa ter algo com que e sobre o que ser honesto – e no entanto é essencial e nunca pode ser separada dos procedimentos do talento. Pode-se dizer que a honestidade sem talento é uma honestidade incompleta – como a honestidade da pintura “primitiva”, como até mesmo a honestidade de Henri Rousseau (Le Douanier), que ultimamente começou a nos entediar um pouco. A honestidade completa nada tem a ver com “pureza” ou ingenuidade. A verdade absoluta é inatingível para a ingenuidade, e o artista completamente honesto não é um puro de coração.

Uma lição exemplar nesse sentido é oferecida pelas primeiras obras de Matisse, mostradas em sua grande retrospectiva no Museum of Modern Art de Nova York (outono e inverno de 1951-52). Como qualquer outro artista, Matisse trabalhou primeiro com estilos emprestados; mas se parece que ele procedeu muito lentamente na direção da descoberta de sua própria individualidade singular, foi menos por falta de autoconfiança do que devido a escrúpulos muito sofisticados sobre *sua* verdade. Ele precisava se certificar, antes que pudesse caminhar para a independência, de que realmente sentia de modo diferente e tinha a dizer coisas diferentes das que diziam aqueles artistas que ele admirava e por quem era influenciado. Ele continuou a duvidar de si próprio por mais quinze anos após ter começado a pintar – o que aconteceu na idade tardia de 21 anos – e continuou a hesitar por muito tempo depois de ter rompido com o cânone impressionista da pintura bem-feita. Suas hesitações eram confessadas abertamente – mas também tinham muito a ver com a maestria excepcional que ele finalmente adquirira em seu ofício. Matisse tornou-se um mestre artesão, um manejador da cor, da tinta a óleo e da superfície num sentido em que Picasso, por exemplo, nunca conseguiu.

A mostra retrospectiva no Museum of Modern Art, embora não tão grande quanto a que o Museu de Filadélfia proporcionou a Matisse em 1948, e reproduzindo, como deveria, boa parte dessa última, surpreende pela melhor qualidade da seleção. Ela inclui, além do mais, vários dos interiores pintados no final de 1947 e no início de 1948, que não estavam disponíveis para a mostra de Filadélfia, e que talvez estejam entre as coisas mais fortes que Matisse fez desde a década de 20. A mostra de Nova York também apresenta alguns de seus projetos recentes para a decoração e os adereços de uma capela dominicana no Sul da França; e, o que é ainda mais importante, ela oferece a maior quantidade de esculturas de Matisse que este país já teve a chance de ver reunidas em um único lugar. Por outro lado, suas paisagens, que são um dos aspectos mais luminosos de

toda sua *oeuvre* (embora ele mesmo afirme não ter nenhuma inclinação especial por esse gênero de pintura), continuam em número limitado.

A mostra de Nova York confirma o que já se havia começado a reconhecer em Filadélfia: que, na década de 20, Matisse não relaxou tanto quanto se supunha. Ele pode ter retornado a Chardin e Manet, à natureza-morta impressionista dos anos 1870 e a um modelado mais firme e convencional; ele pode ter se afastado da perspectiva de uma arte abstrata para a qual seu desenvolvimento durante a década de 1910 parecia estar levando-o, e pode também ter encerrado as aventuras espetaculares; mas isso estava longe de ser uma verdadeira *détente*. Revendo e consolidando suas afinidades com a pintura francesa do século XIX de Corot a Cézanne, ele pintava com uma nova sutileza que lançava nova luz sobre o passado. Ele, o grande expoente da cor pura, mostrava o que o modelado de luz e sombra ainda podia realizar e quanto ele ainda podia contribuir para a nova compactação da composição moderna – exatamente como demonstrara, entre 1914 e 1918, como os pretos, os tons de cinza e os brancos podiam ser utilizados para aproximar-se do efeito da cor prismática plana.

A ironia inconsciente das frequentes referências a Matisse como um "mero" decorador está no fato de que a decoração pura é o ramo em que ele fracassou com maior frequência. A maior parte do que vi de seus motivos de tapeçaria, decorações de livro, pequenos recortes em papel e mesmo seus murais não me comovem, e só aumentam minha convicção de que ele é um pintor de cavalete do começo ao fim.[47] Essa verdade é obscurecida – se é que é mesmo – pelo sucesso sem precedentes com que ele assimilou à pintura de cavalete procedimentos que costumavam parecer inexoravelmente decorativos. Pode parecer que um excesso de decorativismo é o responsável pelo fracasso constante de suas pinturas de cavalete dos anos 30 e início dos 40, quando ele aplainou e generalizou radicalmente toda forma pintada, visando, aparentemente, um impacto de superfície mais imediato; mas o que se sente é que, longe de serem demasiadamente decorativos, esses trabalhos teriam na verdade se beneficiado pelo fato de serem mais decorativos – de serem mais abstratos ou pelo menos excluírem a figura humana. Que essa pudesse ser a solução para uma arte meramente de silhuetas, como a de Matisse naquele período, é sugerido pela superioridade de seus interiores de 1947-48, dos quais a figura humana está ausente (*Interior vermelho* e *Abacaxi*). Para Matisse, como para Picasso nesses mesmos anos, a forma humana tinha se tornado ingovernável dentro de uma ilusão rasa de profundidade, não só porque ele atribuía a ela alguns privilégios de verossimilhança e ênfase que rompiam a unidade do tipo de pintura em que ela era inserida, mas também porque as associações da forma humana não podiam mais ser

controladas *pictoricamente*.

A escultura de Matisse é uma evidência a mais, e a menos ambígua, de quão pouco seu impulso para a arte tem a ver, intrinsecamente, com o decorativismo. Que sua escultura possui qualidade nós já sabemos, mas me pergunto se a gama e consistência dessa qualidade já foi inteiramente apreciada. Ele é por certo um dos escultores verdadeiramente grandes de nosso tempo, embora pouco prolífico. Podemos ficar um pouco desconcertados com o fato de que o artista que fez mais do que qualquer outro desde Gauguin (sem excluir Mondrian) para eliminar da pintura os efeitos esculturais possa ao mesmo tempo se sentir tão à vontade na escultura, e também como modelador, não como construtor – e na verdade um modelador com uma veia bastante tradicional –, mas podemos ficar igualmente intrigados com o fato maior de que os mestres pintores que recomeçaram a fazer escultura no século XIX eram todos modeladores, não entalhadores, e a maioria deles era tão antiescultural em sua pintura quanto Matisse. Degas e Renoir eram impressionistas, e o que poderia ser mais antiescultural do que o impressionismo? A explicação, ou parte dela, pode estar na nova preocupação das pinturas do século XIX com certos fenômenos concretos do meio, que tornou até artistas pré-modernistas como Géricault e Daumier mais profundamente conscientes de quanto as bordas de uma forma penetram o espaço ao seu redor. Esse era o problema que atormentava Cézanne, embora ele nunca tenha tentado resolvê-lo na escultura, e Matisse no fim herdou quase tantas preocupações de Cézanne quanto os cubistas.

Uma exposição (na galeria Curt Valentin) de obras recentes do escultor alemão Gerhard Marcks ofereceu um tipo diferente de lição de honestidade. Embora Marcks tenha mais de sessenta anos, e seu nome seja conhecido há muito tempo, sua arte chegou a Nova York como um novo tipo de prescrição. A maior parte das coisas expostas foi feita a partir de 1942, já que muitos de seus bronzes foram derretidos pelos nazistas ou destruídos de alguma outra forma. Marcks não é um fenômeno revolucionário; ele segue o caminho já trilhado por Rodin, Despiau e Kolbe, e é até um pouco arcaizante, como tantos outros escultores contemporâneos menores, tomando algumas de suas ideias do entalhe em madeira alemão medieval tardio. Mas a falta de uma originalidade manifesta de Marcks é muito menos importante do que a teimosia com que ele insiste exatamente naquilo que lhe é dado por seus sentimentos. A insubstituibilidade de uma arte permeada por sentimentos *óbvios* torna-se uma questão sobre a qual eu posso concordar em princípio com os oponentes do modernismo, agora que já preenchi minha cota de Henry Moore e artistas como ele. A inovação que é organizada em vez de *sentida* não é nem inovação real nem arte autêntica; estou certo de que preferiria Moore como artista

francamente acadêmico. Por essa razão, considero o primeiro e mais convencional nu na mostra de Marcks, o bronze intitulado *Brigitta*, 1935, a melhor entre as sete ou oito (pelo menos) soberbas peças expostas.

Marcks só tende a se perder quando tenta o humor. Aqui se trata de uma questão de sensibilidade *sobre* sensibilidade, e a sensibilidade sobre sensibilidade geralmente produz sentimentalismo ou, como neste caso, graciosidade. Todavia, os sucessos de um artista nunca são comprometidos por seus fracassos, e continuo preferindo a "profundidade nórdica" de Marcks à morbidez vistosa do último Giacometti, ou à malícia arcaica de Marini.

As duas mostras individuais de Barnett Newman, no ano passado e no ano anterior (na galeria de Betty Parson), mostraram ao mesmo tempo força e convicção. Estou fazendo esta resenha com tanto atraso porque sinto que o público de arte deve continuar a ser lembrado de qualquer coisa que o tenha intrigado (devemos todos aprender que uma reação intrigada pode produzir legitimamente apenas uma suspensão do julgamento). E também porque sinto que as obras de arte que nos intrigam genuinamente são quase sempre de grande importância. Acontece que Newman é um pintor importante e também original. Suas pinturas têm pouco a ver com Mondrian e com a arte abstrata geométrica em geral, mesmo que consistam em apenas poucas linhas retas de cor paralelas – às vezes só uma – correndo por um amplo campo de contraste que em geral é apenas escassamente contrastante. A ênfase de Newman é predominantemente na cor, que no seu caso é sensual sem ser suave, e seu efeito é em geral mais quente e mais pictórico do que o criado por Mondrian ou seus seguidores. Newman não pretende assustar nem chocar, embora possa parecer isso; ele se mantém dentro dos limites tácitos e em contínua evolução da tradição ocidental de pintura. O resultado pode não ser nem a pintura de cavalete nem o mural no sentido normalmente aceito, mas isso não faz nenhuma diferença essencial. Na presença destas telas pode-se perceber de imediato que se está diante de uma grande arte.

Newman correu um risco, sabendo ou não, e pagou por isso em termos de reconhecimento público. Mas a própria violência com que reagem aqueles que se ressentem de seu trabalho deveria fazê-los parar para pensar. Uma reação veementemente hostil é quase sempre um sinal de que hábitos de gosto estão sendo ameaçados. Se fosse uma questão de arte ruim, ou realmente "não arte", a reação tenderia a ser de desprezo, e não de raiva. O fato de que tantos artistas em Nova York, supostamente de vanguarda, tenham ficado irritados com as pinturas de Newman desmerece mais a eles do que a Newman.

Outro pintor que afirmou sua importância com apenas duas mostras (na galeria de Charles Egan) é Franz Kline, que teve uma recepção muito melhor de seus colegas artistas do que Newman, mesmo que os museus, os colecionadores e os críticos de jornal continuem com um pé atrás (e eu desconfiaria de minhas próprias reações à arte de Kline se eles não o fizessem). As grandes telas de Kline, com sua caligrafia abrupta branca e preta, têm o tipo de tensão declarada que se identificou com a pintura moderna a partir de Cézanne. Ele também desmontou sua arte, para poder ter certeza dela – mas em função dele próprio, não para agradar o público. Sua originalidade está na forma como ele mantém um contato cubista com as bordas de sua tela ao mesmo tempo que revela em outros lugares uma ambiguidade de plano e profundidade aparentemente não cubista ou pós-cubista. Apesar de apresentar sinais e marcas que flutuam livremente em um campo claro e em expansão, suas pinturas na realidade repetem – e, na verdade, são mais bem-sucedidas quando repetem mais – o retângulo cubista contínuo, com sua enfática forma circundante. Três ou quatro das pinturas que Kline mostrou já o colocam seguramente no primeiro plano da arte abstrata contemporânea, embora eu tenha a impressão de que os poderes deste artista talentoso e completo ainda estejam um pouco inibidos. Mas talvez seja isso precisamente o que se deva sentir.

O problema de Jackson Pollock nunca foi a autenticidade; trata-se mais de encontrar o meio de dar conta da literalidade de sua emoção, que é de um tipo que à primeira vista parece estranho à arte pictórica. E embora às vezes ele pareça sobrecarregar seus meios, raramente os falsifica; ele pode produzir pinturas ruins, mas dificilmente elas são sem sentimento. Sua última mostra (na galeria Parson) indica uma mudança, mas não uma inversão de direção. Embora haja uma nota de relaxamento, os resultados reais não são menos rigorosos do que antes, e mais uma vez são celebrados novos triunfos. Como as pinturas de Kline exclusivamente em preto e branco, mas sobre telas cruas, as novas pinturas de Pollock sugerem que ele ainda tem muitas cartas na mão – e também, talvez, que a pintura de cavalete ainda tem pela frente um futuro relativamente longo. Aparecem imagens reconhecíveis – figuras, faces, fragmentos de uma anatomia lupina que lembram coisas vistas na arte de Pollock anterior a 1947; e o motivo é articulado de uma forma mais tradicionalmente ilusionista, de modo que o espaço imaginado não se distribui tão uniformemente quanto antes por toda a pintura. Entretanto, tudo que Pollock adquiriu no curso de sua fase "*all-over*"[48] permanece, conferindo a essas obras um tipo de densidade desconhecido da pintura de cavalete tradicional. Não é uma questão de compressão e apinhamento, mas de intensificação e economia: cada centímetro quadrado da superfície recebe o máximo de carga com o uso do mínimo de meios físicos. Enquanto Pollock lutou nos últimos quatro anos por um tipo de corporeidade que lhe permitisse

forçar a superfície da pintura, como superfície, para longe de si mesma, agora ele parece querer volatilizar apenas a tinta e torná-la um fato menos ligado a essa superfície.

Contrariamente à impressão que sustentam alguns de meus amigos, não aceito a arte de Pollock acriticamente. Algumas vezes apontei aquilo que acredito serem alguns de seus defeitos, em particular no que diz respeito à cor. Entretanto, o peso da evidência me convence – e mais do que nunca após esta última mostra – de que Pollock está sozinho em sua categoria. Outros podem ter talentos maiores ou manter um nível de qualidade mais homogêneo, mas nenhum pintor deste período *realiza* com tanta força, com tanta verdade e tão completamente. Pollock não oferece amostras de caligrafia miraculosa, ele nos oferece obras de arte acabadas e perfeitas, para além da execução, da habilidade ou do gosto. Pinturas como *Catorze* e *Vinte e cinco*, desta última mostra, atingem uma espécie de lucidez clássica em que não há apenas identificação de forma e sentimento, mas uma aceitação e exploração das próprias circunstâncias do meio que limita essa identificação. Se Pollock fosse francês, não haveria, eu creio, necessidade de chamar atenção agora para minha objetividade ao elogiá-lo; ele já seria chamado *maître* e já haveria especulação com suas pinturas. Neste país, os museus, os colecionadores e os críticos continuarão – por medo, quando não por incompetência – a recusar-se a acreditar que finalmente nós produzimos o melhor pintor de toda uma geração; e continuarão a desconfiar tanto de si mesmos quanto das coisas que estão mais próximas deles.

A CRISE DA PINTURA DE CAVALETE [1948]

A pintura de cavalete, a pintura móvel pendurada numa parede, é um produto particular do Ocidente, sem nenhum correspondente verdadeiro em outras partes do mundo. Sua forma é determinada por sua função social, que é precisamente estar pendurada em uma parede. Para apreciar a singularidade da pintura de cavalete, basta comparar seus modos de unidade com os da miniatura persa ou da pintura de painel chinesa, nenhuma das quais se equipara a ela na independência em relação às exigências da decoração. A pintura de cavalete subordina o efeito decorativo ao dramático. Ela recorta a ilusão de uma cavidade em forma de caixa na parede atrás de si, e dentro desta, como uma unidade, ela organiza aparências tridimensionais. Na medida em que o artista achata a cavidade em nome da padronização decorativa e organiza seu conteúdo em termos de planaridade e frontalidade, a essência da pintura de cavalete – que não é a mesma coisa que sua qualidade – está a caminho de ser comprometida.

A evolução da pintura moderna, começando com Manet, é constituída em grande parte pela evolução para um comprometimento desse tipo. Monet, Pissarro e Sisley, os impressionistas ortodoxos, atacaram os princípios essenciais da pintura de cavalete por meio da consistência com que aplicaram cores distintas; a operação dessas cores permanecia a mesma por toda a pintura, cada parte da qual era tratada com o mesmo tipo e ênfase de toque. O resultado tornou-se um retângulo de tinta regularmente e firmemente texturizado, que tendia a atenuar os contrastes e ameaçava – mas só ameaçava – reduzir a pintura a uma superfície relativamente indiferenciada.

As consequências do impressionismo ortodoxo não se resolveram coerentemente a tempo. Seurat levou o divisionismo a uma conclusão lógica, produzindo a partir dele algo quase mecanicamente sistemático, mas em seu desejo de clareza de design ele afastou a cor pura de sua tendência inerente a uma superfície relativamente indiferenciada, e a utilizou para um novo tipo de contraste de luz e sombra. Embora ainda tornando a pintura mais rasa, ele continuou a estruturá-la sobre formas dominantes. Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Bonnard e Matisse continuaram a reduzir a profundidade fictícia da pintura, mas nenhum deles, nem mesmo Bonnard, tentou algo tão radical em sua violação dos princípios tradicionais de composição quanto fez Monet na metade e na última fase de sua produção. Pois independentemente de quanto a pintura se torne rasa, na medida em que suas formas sejam suficientemente diferenciadas em termos de luz e sombra, e sejam mantidas em equilíbrio dramático, ela permanecerá uma pintura de cavalete. Era precisamente nesses pontos que a última prática de Monet ameaçava a convenção da

pintura de cavalete, e agora, vinte anos após sua morte, sua prática se tornou o ponto de partida para uma nova tendência na pintura.

Essa tendência aparece na pintura *all-over*, "descentralizada", "polifônica", que depende de uma superfície composta de elementos idênticos ou muito semelhantes que se repetem sem uma variação marcada de uma borda a outra da pintura. É um tipo de pintura que prescinde, evidentemente, de começo, meio e fim. Embora a pintura "*all-over*", quando bem-sucedida, ainda seja pendurada numa parede com efeito dramático, ela se aproxima muito da decoração – do tipo visto em padrões de papel de parede que podem se repetir indefinidamente –, e na medida em que a pintura "*all-over*" permanece uma pintura de cavalete, o que ocorre de certo modo, ela contamina a noção do gênero com uma ambiguidade fatal.

Neste momento, não estou pensando em Mondrian em particular. O seu ataque à pintura de cavalete foi bastante radical, apesar de toda sua inadvertência, e as pinturas de sua maturidade estão ostensivamente entre as mais planas entre todas as pinturas de cavalete. Mas ele ainda insiste em formas dominantes e contrapostas, como as que são proporcionadas por linhas retas que se interseccionam e blocos de cor, e a superfície ainda se apresenta mais como um teatro ou um cenário de formas do que como uma peça de textura única e indivisível. A pintura *all-over*, "polifônica", com sua falta de oposições explícitas, talvez seja antecipada por Mondrian, mas nesse sentido ela também é antecipada pelo cubismo analítico de Braque e de Picasso e por Klee, e mesmo pelo futurismo italiano (embora mais como uma premonição vívida, graças à exaltação decorativa que o futurismo fez do cubismo analítico, do que como fonte ou influência). Portanto, não se trata aqui de uma excentricidade ou capricho na evolução da arte moderna. A diversidade dos lugares em que a pintura "*all-over*" apareceu desde a guerra é suficiente para atestar isso. Em Paris a tendência à pintura "polifônica" já se fizera sentir em algumas das telas maiores de Jean Dubuffet, e aqui e ali nas obras de vários dos outros artistas expostos na Galerie Drouin. Outro expoente, pelo menos em parte, da pintura "*all-over*" é um refinado artista uruguaio, Joaquín Torres-García. Nos Estados Unidos chegou-se a ela de forma mais ou menos independente por meio de artistas de origem e temperamento tão diferentes como Mark Tobey, Jackson Pollock, o último Arnold Friedman, Rudolf Ray, Ralph Rosenborg e Janet Sobel. As paisagens maiores de Mordecai Ardon-Bronstein, da Palestina, tendem igualmente a ter uma composição "polifônica", mesmo que seja só porque os temas a partir dos quais Ardon-Bronstein trabalha são por si só estruturados "monotonamente"; mas o que é significativo é que ele ouse aceitar essa monotonia.

Emprestei conscientemente o termo "polifônico" da música, encorajado a fazê-lo pelo uso que Kurt List e René Leibowitz fazem dele em sua crítica de música, com referência particular aos métodos de composição de Schoenberg. Daniel-Henry Kahnweiler, em seu importante livro sobre Gris, já buscou estabelecer um paralelo entre o cubismo e a música dodecafônica, mas em termos tão gerais que são quase despropositados: o sr. Kahnweiler torna isto simplesmente uma questão de devolver a ordem ou a "arquitetura" a artes ameaçadas pela "informidade".

O paralelo que vejo é mais específico. O termo usado por Mondrian, "equivalente", é apropriado neste caso. Assim como Schoenberg faz com que cada elemento, cada som da composição tenha igual *importância* – diferente, mas *equivalente* –, também o pintor "*all-over*" torna todos os elementos e todas as áreas da pintura equivalentes em acento e ênfase. Como o compositor dodecafônico, o pintor "*all-over*" tece sua obra de arte em uma malha cerrada cujo esquema de unidade é recapitulado em cada um de seus nós. O fato de que as variações de equivalência introduzidas por um pintor como Pollock sejam às vezes tão tênues que à primeira vista nós possamos ver no resultado não equivalência, mas uma uniformidade alucinatória, só reforça o resultado.

A própria noção de uniformidade é antiestética. Entretanto, muitas pinturas "*all-over*" parecem dar certo precisamente em virtude de sua uniformidade, sua pura monotonia. A dissolução do pictórico em mera textura, em sensação manifestamente pura, em uma acumulação de repetições, parece representar e responder a algo profundamente enraizado na sensibilidade contemporânea. A literatura oferece paralelos em Joyce e em Gertrude Stein, talvez até mesmo nas cadências dos versos de Pound e nas dissonâncias comprimidas de Dylan Thomas. O "*all-over*" talvez responda ao sentimento de que todas as distinções hierárquicas foram, literalmente, exauridas e invalidadas; de que nenhuma área ou ordem de experiência é intrinsecamente superior, em qualquer escala final de valores, a qualquer outra área ou ordem de experiência. Ele pode expressar um naturalismo monista para o qual não há coisas primeiras nem últimas, e que reconhece a distinção entre o imediato e o não imediato como a única definitiva. Mas, por enquanto, tudo que podemos concluir é que o futuro da pintura de cavalete como veículo da arte ambiciosa tornou-se problemático. Ao usar essa convenção como o fazem – e não podem deixar de fazê-lo –, artistas como Pollock estão a caminho de destruí-la.

A ESCULTURA MODERNA E SEU PASSADO PICTÓRICO [1952]

A intimidade que existe atualmente entre a escultura e a pintura não é em si nova. No passado, elas já intervieram uma no desenvolvimento da outra muitas vezes. Ora uma, ora outra, foi líder a mais importante e a mais influente, e nenhuma das duas artes conseguiu se manter livre da influência da outra por muito tempo. A escultura parece ter tido a ascendência nos primeiros estágios de qualquer tradição naturalista, e o pictórico nos últimos estágios, mas em cada caso a arte predominante continuou em certa medida a se basear em noções próprias da outra, e ao mesmo tempo resistir a elas.

Segundo as muito escassas evidências de que dispomos, a escultura presidiu os inícios da pintura grega, e só foi "submetida" por esta no final, quando o entalhe greco-romano retornou ao baixo-relevo para suas afirmações mais importantes, e então desapareceu finalmente na parede decorada com afresco ou mosaico. E o pictórico manteve uma posição de proeminência nas primeiras fases da arte medieval, enquanto a escultura se esforçava para tornar-se mais do que um ornamento arquitetônico. As formas tubulares, o corte linear, até mesmo a cor do entalhe românico revelam quanto seus executores se inspiravam na arte pictórica de seu tempo; e os relevos nos tímpanos de muitas igrejas francesas do século XII podem ser equiparados a desenhos gravados em relevo.

A escultura só sobrepujou a pintura e tornou-se a arte dominante quando se tornou gótica – e foi também nesse momento que a representação realística tornou-se uma preocupação central da arte cristã em geral. A escultura, livre em princípio para manter-se no espaço, até mesmo quando adornava uma pilastra ou um nicho, podia reproduzir a tridimensionalidade mais diretamente do que a pintura. A pintura estava ao mesmo tempo privada de suas paredes e confinada à miniatura, ou então transferida para o vitral da igreja, onde se tornava mais decorativa do que pictórica. E, embora fosse de um tipo particularmente elevado e sublime, a decoração permanecia subserviente à arquitetura de um modo como a escultura não era mais.

Foi a literalidade da imaginação medieval que tornou a escultura congenial a ela – transpor a realidade estereométrica para um meio estereométrico em vez de um meio planimétrico requeria menor esforço de abstração. Havia também o fato – mas um fato que só se tornou importante um pouco mais tarde – de que os remanescentes da escultura realística romana eram muito mais abundantes do que os da arte pictórica realística

romana.

A pintura renasce no início do século XIV, mas a escultura continua por mais duzentos anos a ensiná-la como modelar e sombrear, e como dispor e organizar seus temas. Em seu *Da pintura*, 1463, Leon Battista Alberti escrevia: "Eu prefiro copiar uma escultura medíocre do que uma excelente pintura, porque das pinturas não se adquire nada além da habilidade de copiar com precisão, mas das coisas esculpidas se pode aprender tanto a copiar com precisão como a conhecer e retratar as luzes". Então e também mais tarde, os pintores faziam pequenos modelos em argila e gesso não apenas para pintar diretamente a partir deles, mas também para resolver problemas de composição – sendo sempre mais fácil visualizar o espaço profundo, e os volumes no espaço profundo, através da reprodução escultural do que da observação direta. Mesmo em Flandres e na Renânia, onde a nova pintura utilizava mais da miniatura do que na Itália, a escultura continuou a ser a principal inspiradora da arte pictórica.

Mas, após ajudar, a escultura começou inevitavelmente a impedir o desenvolvimento pela pintura de um realismo próprio a ela. O que é ainda mais milagroso na arte de Van Eyck do que sua pura qualidade é o modo repentino e completo como ela rompe com as influências esculturais – por exemplo, em uma pintura como a versão de Filadélfia de *São Francisco recebendo os estigmas*. Não obstante, os mestres flamengos que vêm logo depois de Van Eyck permanecem tão próximos da escultura quanto ele próprio esteve em seus painéis *grisaille*, e é só depois de outros cem anos, e em Veneza, que se atinge um realismo que é tão coerentemente pictórico quanto é coerentemente escultural o realismo dos entalhes em pedra de Reims e Naumburg. E é só perto do final do século XVI que a pintura se torna livre da tutela da escultura o suficiente para começar a superá-la em realismo. Então a cor realmente começa a respirar e os contornos começam a se dissolver. A partir daí, não se faz nenhum esforço sério para lembrar a escultura na pintura até que David, no último quarto do século XVIII, se sente chamado a invocar outra vez a escultura clássica para salvar a pintura de um excesso de pictoricismo.

À medida que a pintura se aperfeiçoava em realismo, suas relações com a escultura se invertiam; já na época de Donatello, a pintura tinha começado a insinuar sua própria espécie de realismo na escultura. Entretanto, isso também fazia parte da lógica própria ao desenvolvimento da escultura (de acordo com W. R. Valentiner, a escultura tem uma tendência inerente a evoluir do arquitetônico para o pictórico). A arte de Donatello alcançou os resultados que conhecemos porque, por mais que o elemento pictórico contribua com ela, essa contribuição ainda é feita nos termos próprios da escultura; e isso também se aplica, mais ou menos, à arte de Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti

e os outros mestres escultores do século XV na Itália. Só com Michelangelo o pictórico adquire uma ascendência sobre a escultura suficiente para começar a limitá-la e adulterá-la. O talento de Michelangelo para esculpir não diminui o fato de que ele se realizou melhor sobre a superfície plana. Mesmo sendo o mais escultural dos pintores, ele era, no sentido mais profundo, mas também no mais mórbido, o mais pictórico dos escultores. Há alguns anos Wyndham Lewis escreveu em *The Listener*: "Como os sonhos titânicos de Michelangelo são traídos quando emergem no mármore! Que coisa tristemente diferente seria o 'Adão' da Sistina em mármore branco. O naturalismo grego, em certo sentido, se neutralizava no plano. Fingir preferir a escultura de Michelangelo às suas outras formas de expressão, inclusive a poesia, é o resultado da abordagem literária".

Todavia, o que realmente estraga a escultura de Michelangelo não é tanto seu naturalismo quanto, ao contrário, seus exageros e distorções não naturalistas, que se situam mais no contexto da ilusão pictórica do que no da autoevidência escultural. E até mesmo as superfícies esculpidas de Michelangelo emprestam algo do pictórico, na medida em que sua pátina dura e brilhante, sobre o modelado volúvel, tende a negar o peso resistente da pedra. Isso talvez ajude a explicar por que suas esculturas inacabadas são geralmente as melhores.

A escultura definhou nos três séculos seguintes sob a concepção que Michelangelo tinha dela – na prática, se não na teoria, a escultura se tornou basicamente uma questão de sombreado sobre um fundo vazio e neutro –, algo que não estava muito distante do que estava envolvido na velatura (como testemunham as próprias pinturas de Michelangelo). Durante esse longo intervalo, apareceram alguns bons e talvez até grandes escultores, mas eles precisaram adequar-se a um público cujo gosto era formado predominantemente pela arte pictórica e pela arqueologia sentimental. A escultura barroca, no melhor dos casos, tenta desafiar a pintura em seu próprio terreno; em seguida, será mais provável encontrar as melhores esculturas mais bem-sucedidas ou estudos informais em maquetes dos quais se exclui a noção michelangiolesca de acabamento.

Quando a escultura finalmente renasceu em meados do século XIX, foi, de forma bastante irônica, sob os misteres de pintores que só a praticavam ocasionalmente. E mais, eles eram pintores pictóricos (que, quando faziam escultura, modelavam, mas nunca esculpiam), e não pintores esculturais da ordem de Ingres ou David. Em primeiro lugar, para curar a escultura, parecia necessário administrar-lhe uma dose maior do veneno que a deixara doente, e ficou demonstrado que o antídoto para a excessiva preocupação do escultor-artesão com contornos precisos e modelado delicado era a tolerância pictórica a massas sumárias e blocadas e contornos rudimentares. A partir de Géricault e Daumier,

passando por Degas e Renoir, até o mais jovem Matisse, o nível geral da escultura feita pelos mestres pintores é mais alto do que o das obras de todos os escultores, com exceção de um pequeno número de escultores em tempo integral.

A escultura pictórica culminou, todavia, em Rodin, o mais profissional dos escultores profissionais. Rodin era censurado por adulterar sua arte com efeitos impressionistas, o que pode ser verdadeiro até certo ponto (embora nem metade do que é verdadeiro no caso de Medardo Rosso); mesmo assim, o bronze e a própria pedra começaram a viver novamente sob suas mãos com uma vida que não conheciam havia séculos. A escultura aprendeu mais uma vez, com os exemplos e preceitos de Rodin, a respeitar o monólito original, e Aristide Maillol, Charles Despiau, Antoine Bourdelle, Wilheim Lehmbruck, Georg Kolbe, Gehard Marcks, Gaston Lachaise, o último Lipchitz e mesmo Jean-Paul Laurens – todos eles devedores da pintura assim como de Rodin – começaram a buscar uma compactação que só era nova porque havia sido esquecida. E, juntamente com a compactação, a verdadeira monumentalidade da qual a escultura era capaz passou a substituir aquele gênero meramente emblemático que o barroco havia instituído.

Mas essa recuperação do monólito acabou sendo como o último esplendor de um sol poente. A ênfase no monólito e a consciência dessa ênfase faziam parte de um esforço de agarrar-se a algo que se sentia, de alguma forma, estar ainda mais ameaçado do que antes. Brancusi, tão influenciado por Cézanne e pela pintura cubista como tudo o mais, seguiu o monólito até as últimas consequências, na verdade até o ponto em que a escultura se viu de repente outra vez nos braços da arquitetura. Dessa vez, entretanto, não era a escultura como ornamento, mas como um tipo de arte que se aproximava da condição da arquitetura em si – como arquitetura pura ou como monumento. E nessa condição a escultura se tornava mais uma vez acessível ao tratamento plano e linear.

Nesse contexto, a situação da escultura poderia ter sido semelhante à da escultura românica primitiva, se a pintura cubista – *não* a escultura cubista – não estivesse disponível para forçar ainda mais a situação. A intervenção da pintura cubista teve o efeito de conduzir a escultura para além de si mesma, para além do modelado e do entalhe, e de transformá-la em uma arte que não era nem pictórica – pelo menos não no sentido comumente aceito – nem escultural, nem baixo-relevo nem monólito, mas algo para o qual o único precedente que conheço é o entalhe em madeira pintado e aberto da Nova Irlanda nos mares do Sul. Tento explicar com mais detalhe em outros lugares (páginas 101 e 166) como essa transformação ocorreu. É suficiente dizer aqui que os destinos da escultura e da arte pictórica parecem mais estreitamente interligados neste momento do que estiveram em qualquer outro momento da história da arte.

WYNDHAM LEWIS CONTRA A ARTE ABSTRATA [1957]

T. S. Eliot chamava Wyndham Lewis de "o maior estilista em prosa de minha geração – talvez o único que inventou um novo estilo".[49] Acho isso um exagero, mas, mesmo que não fosse, Lewis ainda teria pago um preço muito alto por essa distinção. A elasticidade metálica e a rapidez mecânica de sua prosa são tornadas possíveis pela evasão de toda e qualquer contestação ao pensamento ou ao sentimento sistemáticos. Nada se desenvolve em seu texto, seja no plano da razão seja no da imaginação. (Isso talvez explique por que tantas pessoas só conseguem lê-lo em fragmentos.)

Lewis não é o primeiro crítico presumivelmente sério a denunciar categoricamente o "extremismo" – mais especificamente, o abstracionismo – na pintura e na escultura. E não é o primeiro, nem será o último, de cujas mãos grosseiras o abstracionismo não sai nem iluminado nem danificado. Esse é um fracasso sem importância, para um livro sem importância. A empresa do antimodernismo, seja em livros, revistas ou em colunas de jornal, permanece frustrada – para Bernard Berenson tanto quanto para Robsjohn-Gibbing ou Howard Devree –, e deve permanecer assim enquanto permanecer apriorística e categórica. Em arte, não se pode condenar tendências; só obras de arte podem ser condenadas. Colocar-se categoricamente contra uma tendência ou estilo de arte corrente significa, na verdade, pronunciar-se sobre obras de arte ainda não criadas e ainda não vistas. Significa inquirir os motivos dos artistas em vez dos resultados. Entretanto, todos nós sabemos – ou deveríamos saber – que o que conta na arte são os resultados.

Dezenove em cada vinte – ou melhor, 99 em cada cem – obras de arte abstratas são fracassos. Talvez a relação entre sucesso e fracasso fosse a mesma na arte renascentista, mas nunca o saberemos, pois a arte ruim, mesmo em épocas que consideramos de mau gosto, tende a desaparecer mais rapidamente do que a boa arte. Mas, mesmo que a proporção entre ruim e bom fosse mais alta hoje em dia, e mais alta no campo da arte abstrata em particular, ainda permaneceria o fato de que algumas obras de arte abstrata são melhores do que outras. O crítico de arte abstrata tem a obrigação de saber dizer qual é a diferença. A incapacidade de fazê-lo, ou até de tentar fazê-lo, é o que torna mais imediatamente suspeitas denúncias como a de Lewis. E a suspeita neste caso não é dissipada pela afirmação de que Henry Moore, Graham Sutherland, Francis Bacon, Robert Colquhoun, Minton, Craxton, Victor Pasmore, Julian Trevelyan, Ceri Richards e Michael Ayrton constituem "realmente o melhor grupo de pintores e escultores que a

Inglaterra já conheceu".

Sir Herbert Read, supostamente um defensor implacável do "extremismo" (o que ele não é, e não faria nenhuma diferença se o fosse), é um crítico de arte incompetente. Lewis, a julgar por suas contribuições para *The Listener*, é um crítico soberbo quando se restringe ao passado (vejam-se, por exemplo, seus comentários sobre a superioridade da pintura de Michelangelo em relação à sua escultura). Mas nada de sua agudeza habitual como crítico está presente em sua polêmica contra a arte abstrata. É como se o fenômeno lhe tivesse paralisado o gosto. E enquanto Sir Herbert, que não tem gosto – nem mesmo gosto paralisado –, é furtiva e sub-repticiamente incoerente, Lewis é escancaradamente incoerente, e a diferença só lhe favorece em parte. A crítica de arte também é vitimada, e Lewis é capaz de difamar a disciplina com um amadorismo idêntico. É de Sir Herbert, e não de Lewis (que tem, ou tinha, afinal, uma relação *real* e prática com a pintura), que esperaríamos o comentário de que o cubismo foi um "empréstimo […] da ciência".

A despeito do título, em nenhum lugar de seu livro Lewis ataca frontalmente o "demônio do progresso". E quem exatamente ele poderia citar que acreditasse que Mondrian e Pollock seriam pintores maiores que Ticiano e Rembrandt? Como os outros denunciadores da arte "extremista" (Berenson é a única exceção que conheço), em vez de considerar exemplos reais dela, ele prefere censurar seu contexto social, seu público e a retórica de seus defensores – exatamente como, aqui, amostras de prosa de *Art News* são tão frequentemente brandidas como argumentos decisivos contra o "expressionismo abstrato".

Lewis explica a popularidade da arte abstrata por sua utilidade como um refúgio para artistas que não têm talento e / ou preparo; e pelo fato de que custa menos levar ao público a pintura e a escultura do que a música, o teatro, a dança ou a literatura; e pelo fato adicional de que

> a vida em massa hoje em dia é o pior tipo de coisa para uma apreciação das artes, ou de qualquer produto cultural […]. As coisas absurdas que estão acontecendo nas artes visuais atualmente são o que deve acontecer quando uma arte se torna quase completamente desvinculada da sociedade, quando ela já não tem nenhuma função direta na vida, e só pode existir como brinquedo do intelecto.

O que pode haver de verdade nisso é expresso de modo impróprio e até desonesto (o próprio Lewis teria dificuldade para definir o papel do "intelecto" tanto na produção como na apreciação de qualquer arte). Mas o que mais me surpreende é Lewis se importar em repetir, com comprazida aspereza, como se fosse uma verdade nova e excitante, o que já foi dito mil vezes antes, e nem sempre com uma falta de competência tão vulgar.

PARALELOS BIZANTINOS [1958]

De todas as grandes tradições do naturalismo pictórico, pode-se dizer que só a greco-romana e a ocidental eram orientadas esculturalmente. Só elas fizeram uso integral dos meios esculturais de luz e sombra para obter uma ilusão de volume sobre uma superfície plana. E ambas as tradições chegaram à chamada perspectiva científica *somente* porque uma ilusão total de volume exigia uma ilusão consistente do tipo de espaço no qual o volume era possível.

A tendência da pintura moderna foi inverter as convenções do naturalismo escultural, e criar assim um tipo de espaço pictórico que não invocaria nenhum outro sentido que não fosse o da visão. Com a exclusão da tatilidade, o sombreado e a perspectiva desaparecem. A própria escultura moderna, reconhecendo ser apreciada principalmente pela visão, seguiu a pintura na tendência ao exclusivamente ótico, tornando-se em suas manifestações construtivistas cada vez mais uma arte do desenho aéreo em que o espaço tridimensional é indicado e circunscrito, mas dificilmente preenchido.

O que explica a eliminação progressiva do figurativo não é uma preferência pelo "abstrato" como tal, mas um confinamento seja ao espaço pictórico plano, seja ao espaço escultural aberto. Qualquer coisa que sugira uma entidade reconhecível (e todas as entidades reconhecíveis existem em três dimensões) sugere a tatilidade ou o tipo de espaço em que a experiência tátil é possível. A pintura e a escultura modernas são alienadas não tanto da "natureza" como do não visual.

O realismo, o naturalismo, a ilusão atingiram extremos na arte ocidental que não foram atingidos em nenhum outro lugar. Mas em nenhum outro lugar, tampouco, a arte se tornou tão opaca e autocontida, tão completamente e exclusivamente arte, quanto no passado ocidental muito recente. É como se esse extremo só pudesse ter sido produzido por seu oposto.

Houve outro momento no passado, entretanto, em que um sistema de ilusão escultural na arte pictórica sofreu uma involução que o converteu em um meio de atingir efeitos que eram a antítese do escultural. Na arte romana tardia e na arte bizantina, os artifícios naturalistas da pintura greco-romana foram invertidos para reafirmar a planura do espaço pictórico; a luz e a sombra – os meios por excelência da ilusão escultural – foram estilizadas em padrões planos e usadas para fins decorativos ou quase abstratos em vez de ilusionistas. Exatamente como no caso de nossos modernistas, a literalidade era recuperada através dos meios da própria ilusão, e extraía seu impacto e significado dessa

contradição. Esse significado não teria sido tão grande, do ponto de vista artístico, se a literalidade tivesse resultado de uma tradição pictórica que fosse menos orientada para o escultural e o ilusionístico; a força do cubismo, assim como a da arte mural bizantina, implica o deslocamento, e a "dialética", através do qual uma longa e rica tradição inverteu sua direção; ela é em parte uma força *retroativa*.

Também na escultura abundam paralelos entre a arte bizantina e a arte moderna. Como o construtivismo moderno, a escultura bizantina tendia aos efeitos pictóricos e não táteis; ela se concentrava no baixo-relevo, e tornava o próprio baixo-relevo mais baixo, menos arredondado e modelado, mais entalhado e perfurado, do que acontecia na prática greco-romana. Simultaneamente, a distinção entre o decorativo e o não decorativo tendia a ficar obscurecida, seja na pintura, seja na escultura, exatamente como acontece na arte moderna. E, embora os bizantinos nunca tenham renunciado em princípio ao figurativo, é possível discernir no Iconoclasmo – apesar do fato de que seus motivos eram inteiramente religiosos – o eco de algumas objeções de caráter estético ao figurativo. Nem o advento da pintura de cavalete completamente abstrata (o que quer dizer da arte não figurativa em um contexto figurativo), nem a substituição mais recente do aplainamento cubista por um gênero impressionista ainda mais ambíguo diminuíram realmente os paralelos entre a arte pictórica bizantina e a arte moderna. Nem a arte bizantina nem a arte moderna se contentaram com o mero desmantelamento da ilusão escultural. A pintura e o mosaico bizantinos moveram-se desde o início para uma visão de cor integral na qual o papel do contraste de claro e escuro era radicalmente diminuído. Em Gauguin e no impressionismo tardio, algo semelhante já havia começado a acontecer, e agora, após o cubismo, pintores americanos como Newman, Rothko e Clyfford Still parecem quase polemizar contra os contrastes de valor. Eles tentam eliminar qualquer reminiscência de ilusão escultural criando uma contrailusão constituída só de luz – uma contrailusão que consiste na projeção de uma superfície indeterminada de cor quente e luminosa na frente da superfície pintada real. Pollock, em seu período médio, trabalhou buscando esse mesmo efeito, e talvez o tenha conquistado de forma mais inequívoca com o uso de tinta de alumínio e linhas entrelaçadas de pigmentos claros e escuros. Esse novo tipo de pintura moderna, como o mosaico bizantino em vidro e ouro, se apresenta para preencher com sua radiância o espaço entre ele mesmo e o espectador. E combina de modo análogo o que é monumentalmente decorativo com o pictoricamente enfático, ao mesmo tempo que usa o meio mais evidentemente corpóreo para negar sua própria corporeidade.

Os paralelos entre a arte moderna e a arte bizantina não podem se estender

indefinidamente, mas – como David Talbor Rice sugeriu em um outro contexto – eles podem nos ajudar a discernir pelo menos parte do significado extra-artístico do modernismo. Os bizantinos desmaterializaram a realidade imediata invocando uma realidade transcendente. Parece que nós estamos fazendo algo semelhante em nossa ciência e em nossa arte, na medida em que invocamos o material contra si próprio ao insistir em sua realidade oniabrangente. Os bizantinos excluíam apelos à experiência literal contra a transcendente, enquanto nós parecemos excluir apelos a qualquer coisa que não seja o literal; mas em ambos os casos a distinção entre o imediato e o mediato tende a se desfazer. Quando algo se torna tudo, também se torna menos real, e o que a pintura abstrata mais recente parece repisar é a discutibilidade do material e do corpóreo. Uma exclusividade radicalmente positivista e uma radicalmente transcendente chegam ambas a uma arte anti-ilusionística, ou melhor, contrailusionística. Mais uma vez, os extremos se encontram.

SOBRE O PAPEL DA NATUREZA NA PINTURA MODERNA [1949]

O paradoxo na evolução da pintura francesa de Courbet a Cézanne é como ela foi levada até o limite da abstração no e por seu próprio esforço de transcrever a experiência visual com uma fidelidade cada vez maior. Os impressionistas supunham que essa fidelidade criaria os valores da própria arte pictórica. Sustentava-se que a verdade da natureza e a verdade, ou o sucesso, da arte não apenas concordavam uma com a outra, mas se reforçavam. Tudo que era preciso era construir a natureza de cada uma delas com um rigor cada vez maior. Seguia-se que as definições exclusivamente bidimensionais, óticas e totalmente não táteis da experiência se conformavam igualmente à essência da natureza visualizada e à essência da arte. Nessa "pureza" do ótico, todos os conflitos entre a natureza e a arte – esperava-se – poderiam ser resolvidos. Por algum tempo, nos primeiros anos do impressionismo, parecia que isso podia ser verdadeiro. Só mais tarde os termos desse reajuste começaram a se voltar para a arte em vez da natureza; e só muito mais tarde a construção mais rigorosa aplicada tanto à arte como à natureza começou a torná-las não mais, mas menos compatíveis do que elas jamais haviam sido.

O cubismo foi o primeiro a repudiar expressamente a ênfase do impressionismo no puramente ótico e a buscar restaurar a base tradicional da arte pictórica ocidental na ilusão escultural. Mas o cubismo não podia realmente afastar-se do reajuste impressionista mais do que Cézanne já havia feito; o reconhecimento em alguma medida desse *fait accompli* havia se tornado obrigatório para qualquer pintura ambiciosa. A lógica do reajuste impressionista, não importa o grau de reserva com que fosse reconhecida, precisava se resolver independentemente da vontade dos indivíduos.

O cubismo levou a cabo uma transcrição completamente bidimensional de fenômenos tridimensionais, desafiando tudo o que os impressionistas tinham aprendido sobre a luz e a verossimilhança através da luz; mas, ao ser *esculturalmente* exaustivo, ao mostrar em relevo sombreado a parte posterior e as laterais assim como a frente de um objeto, o cubismo acabou negando de forma ainda mais radical toda experiência não acessível literalmente ao olho. O mundo foi despojado de sua superfície, de sua pele, e a pele foi distribuída planarmente sobre a planura do plano da pintura. A arte pictórica se reduziu inteiramente ao que era visualmente verificável, e a pintura ocidental teve por fim de desistir de seu esforço de quinhentos anos para rivalizar com a escultura na evocação do tátil. E, juntamente com o tátil, renunciou-se também à imagem e à representação, na medida em que qualquer coisa extraída do mundo do espaço não pictórico trazia consigo

conotações e associações que a retina não podia verificar por si mesma.

Com a chegada da arte totalmente abstrata, parecia que a pintura estava privada do espaço real e dos objetos reais como um modelo para sua própria articulação e unidade; que dali por diante teriam de ser suficientes apenas as normas do meio. E, num certo sentido, foi esse o caso. Mas num outro sentido – um sentido muito menos imediatamente evidente – não foi. A pintura ocidental continuou de alguma forma a ser naturalista a despeito de todas as aparências contrárias. Quando Braque e Picasso pararam de tentar imitar a aparência normal de um copo de vinho e tentaram em vez disso aproximar-se, por *analogia*, do modo como a natureza opunha verticais em geral a horizontais em geral – nesse momento, a arte se envolveu com uma nova concepção e sensação de realidade que já estava emergindo na sensibilidade geral assim como na ciência.

Os antigos mestres perseguiram os efeitos esculturais não só porque a escultura continuava a lhes dar lições de realismo, mas também porque a visão pós-medieval do mundo ratificava a noção comum de espaço como algo livre e aberto, e de objetos como ilhas nesse espaço livre e aberto. O que se insinuou na arte moderna é a noção oposta de espaço como um continuum que os objetos infletem, mas não interrompem, e de objetos como constituídos por sua vez pela inflexão do espaço. O espaço, como um continuum ininterrupto que conecta as coisas ao invés de separá-las, é algo muito mais inteligível à visão do que ao toque (daí outra razão para a ênfase exclusiva no visual). Mas espaço como aquilo que une em vez de separar também significa espaço como objeto total, e é esse objeto total que a pintura abstrata, com sua superfície mais ou menos impermeável, "retrata".

Os impressionistas haviam começado a abordar essa noção de espaço com sua trama de toques de cor, em que a diferenciação entre as coisas tendia a se dissolver como numa solução. Ao mesmo tempo, a superfície da pintura impressionista se tornou mais apinhada e coesa em razão da uniformidade com que era acentuada de ponta a ponta. Através desse objeto-superfície acentuado de forma bastante pesada, bem como regular, o olho penetrava em um espaço fictício de ar e luz que estava situado a uma distância dos *meios* de sua representação muito maior do que qualquer coisa comparável na arte dos antigos mestres. No cubismo analítico, as coisas são mostradas, de forma mais incisiva do que no impressionismo, como se fragmentassem o espaço circundante e reemergissem dele. Na fase do cubismo sintético, entretanto, quando a superfície finalmente se tornou a única certeza, as imagens são reintegradas ao ser, retiradas da profundidade fictícia e aplainadas contra a superfície na forma de silhuetas, para certificar desse modo que a superfície da pintura "realmente" coincide com a extensão sem emendas do campo

visual. Não espreitamos mais através do objeto-superfície nada que não seja ele próprio; agora a integridade e a unidade do continuum visual, como tal, suplanta a natureza tátil como modelo de unidade e integridade do espaço pictórico. O plano da pintura como um todo imita a experiência visual como um todo; ou, antes, o plano da pintura como objeto total representa o espaço como objeto total. A arte e a natureza confirmam uma a outra como antes.

Esse é o tipo de imitação da natureza que o cubismo legou à arte abstrata. Quando a pintura abstrata (como nas últimas obras de Kandínski) não consegue transmitir esse sentido cubista – ou pelo menos impressionista – da superfície plana resistente como uma semelhança do continuum visual, ela tende a não possuir um princípio de coerência e unidade. Só então ela se torna a mera decoração que a acusam com tanta frequência de ser. E só quando se torna mera decoração a arte abstrata caminha no vazio e realmente se torna arte "desumanizada".

ARTE NOS ESTADOS UNIDOS

THOMAS EAKINS [1944]

Eakins parece tentar uma descrição obstinada da natureza à altura dos "complicados" artifícios matemáticos que ele utiliza com frequência para representar graficamente a composição e a perspectiva de suas pinturas. Mas esses artifícios acabam sendo só uma moldura em que ele projeta um *chiaroscuro* ideal. A linguagem de sua imaginação é revelada como predominantemente de luz e sombra, em que os fatos são transfigurados sem serem violados. À medida que o tempo passa, o humor da arte de Eakins se torna menos distante daquele da arte de alguns de seus contemporâneos, como Albert P. Ryder e Joseph Newman.

O *chiaroscuro* foi, literal e metaforicamente, o veículo preferido do significado poético vitoriano. (Os extremos que o *chiaroscuro* tinha atingido, no verso e na pintura, precisaram por assim dizer se anular na antítese do *chiaroscuro* que foi o impressionismo e, mais tarde, no imagismo – uma antítese da qual o pré-rafaelismo na Inglaterra foi uma versão abortada.) Temos consciência, em escritores americanos como Hawthorne, Poe, Melville e mesmo em James, assim como em Longfellow, Bryant, Emerson, Tuckerman e mesmo Whitman, de oposições que têm uma força introspectiva, voltada para dentro, como aquela dos contrastes de luz e sombra dentro do espaço profundo. Às vezes essas oposições são literalmente visuais: a escuridão e a noite são os elementos dominantes dos primeiros capítulos de *Moby Dick*: o narrador tropeça através de uma escuridão de breu para encontrar uma reunião de negros rezando que acontece atrás da primeira porta de onde emerge um raio de luz; isso nos prepara muito antecipadamente para o contraste da brancura do mal da baleia. No *chiaroscuro* americano particularmente, luz e sombra se alternam como símbolos do explorado e do inexplorado, do bem e do mal.

Existiu entretanto um outro tipo de artista americano, aquele profundamente consciente das cores locais, e dado a detalhes práticos e prosaicos. Muitas coisas em Eakins concorrem para sua identificação com esse tipo, mas as reservas que isso envolve são precisamente o que define a força dele. As sugestões visionárias de sua arte nos comovem ainda mais porque ecoam *fatos*. Essa é talvez a nota mais americana de todas. O fato de que nossas melhores arte e literatura a alcancem com relativa raridade não faz nenhuma diferença; nesse sentido elas ainda precisam alcançar a vida.

Eakins revelou uma nova, ainda que reticente, consciência da cor, e tornou sua arte um pouco mais literalmente realista do que consentiam os acadêmicos de sua época. Por

algum tempo ele tendeu, embora só o percebesse timidamente, para alguns dos mesmos fins que o impressionismo. Ele começou a modelar em certa medida mais com gradações de cor do que com saturações de cinza ou marrom, e em seus fundos as sombras se dissolvem e cintilam como se estivessem prontas para explodir em cor. Mas sempre intervém um sentimento do dramático ou do "psicológico" que só o *chiaroscuro* no sentido convencional consegue expressar.

Eakins não tinha praticamente uma maneira; se existe algo como um estilo natural, neutro, transparente que não seja acadêmico – um estilo, digamos, como o do verso de Goethe (e do seu idioma em verso) –, então Eakins o possuía, a seu modo pessoal e limitado. E era um estilo natural, neutro não tanto por ser compartilhado com outros como por causa da honestidade e propriedade com que ele o usava, sem floreios, sem "retoques", sem elegância ou deselegância. Era um estilo simples, mas não vulgar.

As primeiras pinturas maduras de Eakins traem influências francesas que eram correntes nos anos 1860: Courbet, Delacroix e, sobretudo, Couture. A esses ele reagiu mais ou menos da mesma forma que Cézanne nos mesmos anos: resumindo seu desenho, adensando suas cores e opondo luz e sombra em contrastes simples e nítidos. Em seguida veio uma fase em que ele permitiu que as cores locais se afirmassem com uma intensidade espontânea, e nessa fase Eakins não estava longe daquilo que Winslow Homer vinha fazendo naqueles mesmos anos. O efeito das áreas grandes e relativamente não moduladas de cor intensa em uma pintura de 1874 que mostra o artista e seu pai caçando é quase modernista, assim como a impressão provocada por *The Biglin Brothers Turning the Stake*, do ano anterior, com suas vívidas manchas de azul e sua vibrante luz solar. Sombras transparentes e luminescências quebradas e difusas contribuem para a força sutil de seus retratos femininos e interiores da mesma década. Um pouco mais tarde, quando começa a investigar a natureza tridimensional mais exaustivamente, ele perde algo, e quando começa a esquecer suas influências francesas seu desenvolvimento passa a ser involutivo, e não evolutivo. Eakins retoma a pintura acadêmica para criar para si um espaço muito pessoal dentro dela, mas não para aportar melhorias à arte da pintura em geral.

Ele sempre conseguiu arrancar uma pintura convincente de qualquer tema que mostrasse luz caindo sobre ou atravessando um tecido macio. As linhas salientes de cor que seguem a irregularidade da carne e do contorno no estudo para um nu feminino feito no início da década de 1880 são saídas do pincel de alguém que permaneceu, a seu modo circunscrito, um mestre. Mas muitos dos retratos daquela época em diante, especialmente os de homens, sucumbem, apesar de toda sua honestidade, à caracterização profissional

ou social do tema. Pode-se considerar uma felicidade, mesmo assim, que o fato de as pinturas de gênero de Eakins não terem conquistado a aceitação do público tenha tido o efeito de confiná-lo basicamente ao retrato; pois quase todas as suas últimas pinturas de gênero, aí incluídas aquelas investigações verdadeiramente originais do tema destinadas a concursos de pintura, carecem de uma intensidade conclusiva, definitiva, de percepção expressa, de uma ênfase final. A despeito de todo o afastamento da ambição, ele continuou, por outro lado, até o final, a produzir estupendos retratos femininos; aqueles, por exemplo, de Mrs. Kershaw, Mrs. Eakins e Ruth Harding, nos quais a essência do modelo é transmitida por superfícies iluminadas que *deslocam* as sombras em vez de emergir delas.

O realismo de Eakins se ramificou numa direção especificamente americana, mas ele não descobriu nada que o induzisse a alargar ou alterar a base estilística fundamental que adquirira de Couture. Eakins permanece em seu lugar e em seu tempo: um grande artista provinciano, que eu situo acima até mesmo de Winslow Homer e Albert P. Ryder. (Não tenho a presunção de dizer que outros deveriam considerá-lo da mesma forma – essa preferência é uma questão particular minha.) Mas, como Homer e Ryder, ele é uma glória da arte americana que não pode ser exportada – pelo menos não até que os ingleses consigam exportar Samuel Palmer em sua melhor fase acadêmica, os italianos, um ou dois de seus protoimpressionistas, e os alemães, seu Wilhelm Leibl.

JOHN MARIN [1948]

Se não é absolutamente seguro que Marin é o maior pintor americano vivo, ele certamente deve ser levado em consideração quando fazemos essa pergunta.

Na raiz do problema – o problema que torna válida essa questão – está o tipo de ambição envolvida nos voos mais altos da arte americana, e também da literatura americana, neste século. Se desqualificarmos T. S. Eliot, a esta altura um inglês confirmado, nosso maior poeta é Wallace Stevens ou Marianne Moore? Será que ambos não são realmente pequenos demais para serem chamados de "grandes"? Nenhum de nossos melhores poetas, pintores, escultores ou compositores parece atingir, nesta época, em obras individuais, aquele fôlego ou, no conjunto de suas *oeuvres*, aquele nível que justificaria o uso dessa palavra. Por mais que suas obras sejam intensas e maravilhosas, são também circunscritas, parciais. A "grandeza" conota algo mais amplo e profundo.

Marin talvez não diga o suficiente, e o que diz é certamente dito sem grandeza. Os defeitos que ele tem não são englobados e absorvidos pela magnitude de um talento ou visão que (como já foi dito em favor de Balzac) aproveita as deficiências de um artista e até as torna essenciais. E mesmo assim, que bom pintor Marin ainda consegue ser. Da mesma forma que, no fim das contas, Wallace Stevens e Marianne Moore permanecem poetas milagrosos. Cruzando o cubismo com a cor fauvista e emprestando de Winslow Homer a técnica da aquarela, Marin fez um instrumento sob medida para si, cuja fidelidade no registro de sensações evanescentes só é superada em nosso tempo pelas aquarelas de Klee, talvez aproximada por Paul Nash, e imitada apenas na expressão mais realista dos animais de Morris Graves.

Marin atingiu a plena maturidade artística na mesma década – 1910 a 1920 – que viu Stevens e Moore empreender seus primeiros voos como poetas. Sob a mística de "Art-and-America" e do evangelismo na arte que, partindo da galeria de Alfred Stieglitz, forçou o talento de Marin a se abrir, assim como o de Marsden Hartley, manteve-se um veio de lirismo sutil mas pungente que não é diferente do de Stevens e Moore. Dentro de limites estabelecidos pelas circunstâncias da cultura artística americana de seu tempo tanto quanto por seu próprio temperamento ou talento, Marin desenvolveu e refinou uma arte de originalidade genuína. O desenvolvimento não foi regular, nem constante, mas hoje ele me impressiona como um pintor mais forte do que jamais foi.

A fama original de Marin se deve a suas aquarelas. Ele ainda pratica a aquarela com mais segurança que o óleo, mas há pouco mais de uma década passou a utilizar cada vez

mais esse último, com resultados que igualam e, a meu ver, até superam suas aquarelas em certos aspectos. Quanto a estas, permanecem tão maravilhosas em sua força quanto sempre foram; e seu naturalismo cada vez mais convencional não as diminui em nada; as cutiladas de linha abstrata com que Marin tenta traduzir a "arquitetura" e os "planos" no que são realmente sensações impressionistas de cor atmosférica são na maioria das vezes arbitrárias, e aquelas entre suas visões "diretas" da natureza que dispensam esses artifícios são geralmente tão bem organizadas quanto qualquer outra coisa que ele faça. Seus óleos, entretanto, tendem agora a ser mais fortes, mais amplos, mais temperamentais até do que suas melhores aquarelas. Embora neles a tinta seja aplicada com algo da fluidez da aquarela, e a simples imprimadura da tela seja usada como mais uma cor, da forma como o aquarelista usa o papel, eles se beneficiam muito da presença mais enfática do meio a óleo e de seu suporte. Sobre a tela, os contrastes das cores opacas com demãos transparentes ou finas camadas de tinta aplicadas com pincel seco *constroem* além de descrever – não obstante o fato de que o motivo não é tão "seguro" quanto no papel. Marin parece ter sucesso mais frequentemente em seus óleos quando o tema apresenta uma forma ampla distintamente recortada, como um barco a vela, ou uma variação de formas organizadas com precisão, como a oposição ou alternância de terra e água, ou de figuras humanas. Então as cores com que ele consegue retratar tão bem os contornos, digamos, da atmosfera encontram um centro de gravidade apropriado, não parecem mais abstratas e impostas, e o efeito (quanto ao mais, reminiscente do que acontece quando o último Hartley esculpe céu e nuvens) não é mais artístico.

A "artisticidade" era a desgraça de todos os protegidos de Stieglitz. As molduras, desenhadas e decoradas por ele mesmo, que Marin colocava em seus óleos nos fazem lembrar desse fato. Elas podem ser em si mesmas objetos charmosos, mas danificariam qualquer tipo de pintura, e tornaram impossível até agora obter uma visão completamente clara de muitas das obras de Marin.

WINSLOW HOMER [1944]

O fato de que Winslow Homer desconfiasse dos livros, da tradição e da arte dos outros, e tivesse de aprender por si mesmo, arduamente, coisas que a maioria dos artistas de seu tempo com formação regular poderia rapidamente dar como certas era característico de um certo tipo de americano. O fato de que ele fosse um solitário era característico de uma certa parte da Nova Inglaterra. Ligado somente a seu pai e a um de seus irmãos, ele nunca se casou. Tinha medo de estranhos. Gostava da vida ao ar livre, de pescar e de acampar. Ele presenciou parte da Guerra Civil, morou em Nova York por algum tempo, foi à Europa duas vezes, viajou pelas Índias ocidentais e passou a maior parte da segunda metade de sua vida na costa do Maine. Era pequeno, esbelto, reservado e sem graça. Se seguirmos as evidências, ele não tinha nenhuma vida interior a não ser aquela que colocou em suas pinturas. Conseguiu, após algum tempo, se sustentar confortavelmente com sua arte; ela não vendia muito bem, mas também não vendia muito mal. Com cerca de sessenta anos ele foi reconhecido como um grande artista americano. Morreu em 1910 com a idade de 74 anos.

Tudo isso não tira nada da importância de Homer como artista. Ele pode não ter atingido um alto nível de qualidade, mas demonstrou uma originalidade e uma força que suportam muitas comparações. Ele fundou uma tradição exclusivamente americana de pintura em aquarela, e em seus primeiros óleos desenvolveu, autonomamente, algumas tendências revolucionárias que convergiam com aquelas da primeira fase do impressionismo na França.

Para meu gosto, as melhores pinturas a óleo de Homer são aquelas que ele fez no início, na década de 1860 e no início da de 1870, após ter desistido de trabalhar exclusivamente como ilustrador em branco e preto. Começou com telas de tons quentes, em um estilo semelhante ao de Eastman Johnson, mas elas logo se destacaram pela nitidez de seu desenho e estrutura, e por uma nova – embora um pouco crua – claridade de cor não muito diferente daquela a que o grande Manet havia chegado apenas alguns anos antes. Homer não visitou Paris até 1867, e não se sabe ao certo se durante sua estada de dez meses ali ele viu alguma pintura de Manet (ou, no caso de ter visto, se lhe deu atenção). Mas acho que ele foi influenciado, direta ou indiretamente, pelo próprio professor de Manet, Thomas Couture, que tinha muitos alunos americanos e cuja maneira (pelo menos em pinturas pequenas) de trabalhar com contrastes amplos e abruptos de luz – e mesmo de *branco* – e sombra foi trazida para os Estados Unidos um pouco antes da Guerra Civil. (Couture também teve uma influência decisiva sobre Eakins.)

Em sua juventude, quando trabalhou como aprendiz de um litógrafo, Homer copiara fotografias de pinturas, e essa intimidade precoce com a fotografia talvez também tenha estimulado os nítidos e opacos contrastes de luz e sombra que encontramos em seus primeiros óleos – contrastes que tornam a cor relativamente plana e definida sobre áreas amplas, e indicam, mais do que apresentam, a forma tridimensional. O fato de que Manet e Monet estivessem explorando efeitos similares naqueles mesmos anos pode ser sem dúvida explicado adequadamente por desenvolvimentos completamente restritos ao domínio da pintura, mas continuo convencido de que a fotografia também teve influência sobre eles – mesmo que seja só, no caso de Monet pelo menos, porque os resultados da fotografia eram confirmados por sua observação isenta dos efeitos da luz ao ar livre.

O fato de que Eakins, como Homer (se excetuarmos as aquarelas deste último), tenha produzido suas melhores obras no começo de sua carreira induz a que se especule sobre se no final da década de 1860 e no início da de 1870 não havia uma nova corrente no exterior que exaltava a arte de pintores comprometidos com um naturalismo verdadeiramente radical; e se o declínio dessa corrente pode ter sido parcialmente responsável pelo fato de, na meia-idade, tanto Eakins quanto Homer terem mais ou menos se fechado em si mesmos. Não que eles parassem de se desenvolver, mas o crescimento posterior de sua arte se deu dentro de limites mais provincianos.

Foi na década de 1880 que Homer adotou algo do estilo de gênero sentimental em meios-tons que havia se tornado popular entre os pintores acadêmicos franceses pós-Barbizon, e que adotava como seus principais temas as paisagens melancólicas e os camponeses. Os camponeses de Homer eram as jovens pescadoras inglesas que ele via em Tynemouth, onde passou a maior parte de 1881 e 1882. Mais tarde, ou mesmo concomitantemente, ele pode ter sofrido alguma influência do poema tonal whistleriano. De qualquer forma, ele baixou ainda mais o registro de sua cor, limitando-se a tons frios e neutros e enfatizando mudanças relativamente sutis de luz e sombra – em reação, talvez, contra a violência com que havia tratado antes os contrastes de valor. Havia algumas recompensas: cenas de praia em fim de tarde em azuis profundos, violeta, tons de cinza matizados e malva, com silhuetas de uma ou mais figuras de mulher no primeiro plano. A poesia dessas pinturas era ainda mais genuína pelo fato de elas coincidirem espontaneamente com uma maneira que traía, e através de todas as suas modificações sempre trairia, uma certa nostalgia pelo literal ou até vulgar.

Não obstante, Homer participava do gosto popular e romântico de seu tempo pelo melodrama. Aparentemente, foi em Tynemouth que ele adquiriu aquela fascinação pelos aspectos ameaçadores do mar que não o deixaria pelo resto de sua vida. Talvez houvesse

nele (assim como em Poe) alguma ligação inconsciente entre o mar e o sexo. Um de seus temas frequentes na década de 1880 era mulheres sendo salvas do afogamento ou de um naufrágio, com roupas molhadas coladas ao corpo em uma aproximação sub-reptícia do nu – que ele raramente tentou fazer diretamente. Mais tarde, o rebentar enfurecido das ondas tomaria o centro de suas atenções, com figuras de mulher aparecendo com menor frequência no primeiro plano. A visão presumivelmente fria de Homer – como a de Stephen Crane, outro realista "literal" –, quando dirigida ao espaço aberto, em geral recaía sobre algo que se movia dramaticamente, mesmo que fossem apenas ondas ou um peixe pulando.

Foi só em meados da década de 1870 que Homer começou a se dedicar seriamente à aquarela, o veículo por meio do qual, de acordo com o consenso da crítica, ele deu sua maior contribuição como exemplo e como influência. E não há dúvida de que ele mostrou maior sensibilidade às vantagens e desvantagens intrínsecas do meio em suas aquarelas do que em seus óleos. Por sua rapidez e luminosidade na aquarela, por suas simplificações e por sua exploração da transparência do pigmento diluído em água e da textura e brancura do papel, ele conseguiu aclimatar a visão impressionista *dele* a um meio que parecia criado expressamente para ela, mas que os impressionistas franceses (os quais, com exceção de Sisley, tinham todos mãos "pesadas") raramente adotaram. Se este país contribuiu com alguma coisa digna de reconhecimento para as tradições do ofício da pintura, ela consiste no estilo de aquarela que Homer fundou.

Foram necessárias a luz e a cor brilhante das Índias ocidentais para que se tornasse plausível para Homer a nova ousadia que ele percebeu estar expondo nesse meio. Ele não pretendera inovar. O novo esplendor estava ali, no objeto diante dele; ele apenas o pintava – exatamente como Monet reproduzira o novo esplendor da Riviera. Ocasionalmente, algo da luminosidade e do esplendor discreto das aquarelas irrompe nos óleos. Mas nas pinturas a óleo ele nunca pôde se curar verdadeiramente de uma certa rudeza de execução, uma certa fragilidade e mesmo uma acidez na qualidade da pintura, uma falta de ressonância na textura. Talvez isso se deva ao fato de ele ter sido, na pintura a óleo, um autodidata, e em certa medida ter permanecido sempre um aprendiz. Mas ele também foi um autodidata na aquarela. A explicação da diferença talvez esteja na curiosa mistura de desprezo e desconfiança que Homer parece sentir em relação à substância física em geral – um desprezo que se mostrou uma fraqueza menor na aquarela do que na pintura a óleo, simplesmente porque a aquarela era menos substancial. Os modos de trabalho de Homer em sua plena maturidade estão ligados a essa diferença. Ele passava semanas ou meses ponderando um motivo, esperando pelo clima e pela luz corretos, mas

quando começava uma pintura ele trabalhava rápida e até impacientemente – como se a própria atividade da pintura fosse uma obstrução. É óbvio que a aquarela, que exige e também permite uma maior velocidade de execução, se prestava melhor a esse procedimento.

Homer não parece ter sido religioso. Para todos os efeitos aparentes, ele era um materialista de acordo com o espírito de seu tempo. O fato de que um materialista tivesse tamanho desprezo pela matéria pode parecer anômalo. Mas Homer era um bom americano, e como bom americano ele amava os *fatos* acima de todas as outras coisas. Uma espécie de fatualidade é um dos maiores méritos de seus últimos trabalhos, cuja força peculiar talvez tivesse até sido diminuída por uma preocupação maior com os aspectos sensíveis de sua arte.

HANS HOFMANN [1958]

A arte de Hans Hofmann é reconhecida cada vez mais como uma fonte importante de estilo e ideias para a "nova" pintura americana, mas seu valor, independentemente de sua influência e do papel de Hofmann como professor, ainda é objeto de reservas. Sua exclusão da mostra "New American Painting" que o Museum of Modern Art enviou à Europa, 1958-59, é um exemplo que vem a calhar (uma exclusão que contribuiu mais para distorcer o quadro do que o número de inclusões altamente questionáveis). Uma grande parcela de culpa cabe ao público de arte de vanguarda de Nova York, com seu tipo particular de preguiça e obtusidade, e que geralmente pede a um artista "difícil" que se confine numa única maneira prontamente identificável antes de se incomodar com ele. (Poder-se-ia pensar que a alegria e a satisfação obtidas da arte de vanguarda fossem proporcionais ao esforço de discriminação exigido, mas a maioria das pessoas que a acompanham não parece concordar. Tendo aceitado a arte avançada em princípio, elas querem evidentemente que ela se torne fácil dentro de seu próprio contexto.) Mas o próprio Hofmann também tem sua parte de culpa – e, realmente, quanto mais excelência eu encontro em sua arte, mais me inclino a atribuir a culpa a ele.

A variedade de maneiras e mesmo de estilos em que ele trabalha conspiraria para privar até mesmo o público mais simpático de uma ideia clara de suas realizações. Ao mesmo tempo, uma tal diversidade de maneiras faz com que se suspeite de um envolvimento indevido em problemas e desafios como fins em si mesmos; ou então que esse artista segue de forma muito cega sua fertilidade inventiva aonde quer que ela o leve, ao invés de pôr essa fertilidade a serviço de sua visão. E a inventividade de Hofmann é verdadeiramente enorme, a ponto de ele poder ser chamado de um virtuose da invenção – como só o Klee da década de 1930 foi antes dele. Mas em arte não se pode sair disparando tiros impunemente, e Hofmann pagou um certo preço em termos de qualidade e de aceitação. Não é certamente um preço tão alto quanto o pago por Klee nos anos 30, mas talvez seja maior que o preço que Klee pagou no início de sua carreira (quando sua aproximação da "transcrição manual" e os pequenos formatos aos quais ele se restringia conferiam uma verdadeira unidade de estilo a todos os diferentes sistemas "notacionais" que ele utilizava). E, diferentemente de Picasso desde 1917, Hofmann não possui nenhuma maneira principal ostensiva à qual todas as suas outras maneiras se subordinem; ele pode trabalhar em três ou quatro maneiras diferentes no período de um ano e dar a todas elas a mesma ênfase.

Abusou-se muito da noção de experimento no que diz respeito à arte moderna, mas a

pintura de Hofmann parece justificar sua utilização. Ele é talvez o artista vivo mais difícil – difícil de compreender e de apreciar. Mas pela mesma razão ele é um artista imensamente interessante, original e recompensador, e os problemas em esclarecer sua arte derivam em grande parte do fato de ele ter tanto a dizer. E, embora talvez pertença ao mesmo momento da evolução da pintura de cavalete que Pollock, ele é ainda menos passível de inclusão em uma categoria. Hofmann foi chamado de "expressionista alemão", embora pouco do que se conhece como expressionismo, além das volutas de Kandínski, o prenuncie. Sua cor e suas texturas de cor podem ser "nórdicas", mas as pessoas se agarram a esse adjetivo na falta de uma originalidade resoluta como a que é associada ao termo "mediterrâneo". Eu sustentaria que o único modo de começar a situar a arte de Hofmann é perceber a singularidade do curso de sua vida, que atravessou tantos movimentos artísticos quantas fronteiras nacionais, fazendo com que ele estivesse presente em vários centros de arte no momento exato de sua atividade mais frutífera. E o que é mais importante que tudo isso: sua carreira como artista atravessou pelo menos três gerações de artistas.

Nascido e educado na Alemanha, Hofmann viveu em Paris em contato estreito com os primeiros fauvistas e os primeiros cubistas na década de 1904-14, durante a qual os dois movimentos nasceram e floresceram. Ele viajou com frequência à França e à Itália nos anos 20, depois de fundar sua escola em Munique. Em 1931, estabeleceu-se permanentemente na Alemanha. Por quinze anos mal tocou num pincel, mas desenhou obsessivamente – como ele diz, para "livrar-se do cubismo pela canseira". Só em 1935 ou 1936, quando estava com pouco mais de cinquenta anos, ele começou a pintar outra vez com regularidade. E só quando já tinha sessenta anos, num momento em que muitos de seus alunos já o haviam feito muito tempo antes, ele se dedicou ao abstracionismo. Sua primeira mostra individual em Nova York aconteceu na galeria de Peggy Guggenheim no começo de 1944, e desde então ele tem exposto em Nova York anualmente, como um artista com uma reputação suficiente para criar ou destruir ao lado de outros artistas trinta ou quarenta anos mais jovens, sem precisar de nenhuma indulgência especial.

O próprio Hofmann explica o atraso em seu desenvolvimento pela relativa complacência alimentada nele durante seus anos em Paris pelo apoio regular de um patrono, e pelo tempo e energia de que ele precisou mais tarde para se aperfeiçoar como professor. Mas eu sugiro também que sua experiência em Paris o confrontou com muitos *faits accomplis* por artistas de sua idade ou apenas alguns anos mais velhos; que ele precisou esperar até que os movimentos artísticos e os anos entre as guerras passassem para poder trilhar seu próprio caminho; que primeiramente ele teve de superar o

fauvismo e o cubismo, e superar Kandínski, Mondrian, Arp, Masson e também Miró.

Seu percurso próprio se iniciou com paisagens fauvistas e grandes interiores com naturezas-mortas que ele começou a pintar um pouco depois de 1935. Os interiores são uma síntese personalíssima de Matisse com o cubismo, mas são no mínimo realizados com brilho excessivo. As paisagens, entretanto, especialmente as mais escuras, revelam uma visão que apenas Emil Nolde havia tido o privilégio de vislumbrar, e Hofmann a revela a partir de uma direção diferente. Suas superfícies encrespadas como ondas, em pinceladas largas, declaram profundidade e volume com uma nova intensidade de cor, pós-Matisse e pós-Monet, estabelecendo unidades em que tanto o fauvismo como o impressionismo adquirem nova relevância. Embora a partir de 1939 já existam alguns Hofmanns em que não se pode reconhecer nenhum ponto de partida na natureza, a transição efetiva para a arte abstrata acontece nos primeiros anos da década de 40. Figuras, paisagens e naturezas-mortas são expressas de forma cada vez mais esquemática, e finalmente desaparecem. O que parece ser alusões à maneira semiabstrata do Kandínski de 1910-11 não constitui, na minha opinião, nenhuma dívida real; Hofmann teria chegado ao mesmo lugar se Kandínski nunca houvesse pintado (embora talvez não se não houvesse a pintura de Miró, ele próprio em dívida com Kandínski). Em vez de ser influenciado por Kandínski, Hofmann parece ter convergido com ele em muitos pontos no caminho para a abstração – um caminho que em seu caso era muito mais amplo, pois percorria toda a obra de Matisse e todo o cubismo.

Ninguém digeriu o cubismo de forma mais completa do que Hofmann, e talvez ninguém tenha expressado melhor a outros a essência do cubismo. Entretanto, embora o cubismo tenha sido essencial para a formação de sua arte, eu me pergunto se algum artista importante dessa era pós-guerra sofreu com ele tanto quanto Hofmann. É o que eu chamaria de seu trauma cubista que é responsável, entre outras coisas, pela confusão de sua arte em sua fase abstrata. Sem o controle de um objeto na natureza, ele com muita frequência impõe um desenho cubista a concepções pictóricas que já são completas em si mesmas, agregando-o mais do que integrando-o a seus formidáveis tratamentos de cor. É como se ele precisasse demonstrar a si mesmo periodicamente que ainda podia dominar a linguagem com a qual Braque e Picasso o surpreenderam cinquenta anos antes em Paris. Contudo, os momentos de suas melhores pinturas são precisamente aqueles em que seu talento como pintor, que é tanto pré como pós-cubista, tem as rédeas mais soltas e em que o cubismo age não para controlar, mas apenas para informar e sugerir, como uma consciência estilística, mas não como o próprio estilo.

A essa mesma capacidade pictórica se deve a maior parte das revelações do primeiro

período abstrato de Hofmann, antes de 1948. Em uma pintura como *Efervescência*, 1944, ele antecipou um aspecto do método "*drip*" de Pollock[50] e ao mesmo tempo prenunciou o desenho anticubista de Clyfford Still e seu acúmulo de tons escuros. Em *Conto de fada*, do mesmo ano, ele expandiu e aprofundou uma sugestão tomada inconscientemente de Masson de um modo que antecipava o grande *Totem no 1* de Pollock, de alguns meses mais tarde. No trabalho de têmpera sobre gesso, *Cataclismo*, de 1945, um outro aspecto do "*dripping*" posterior de Pollock foi antecipado ("gotejar" ["*drip*"] é impreciso; seria mais correto "verter e respingar" ["*pour and spatter*"]). Essas são as primeiras obras que conheço, a afirmar aquela insatisfação com as margens fáceis "caligráficas" deixadas pelo pincel, pelo bastão ou pela espátula que anima a pintura mais radical do momento. A caligrafia aberta e as formas "livres" que governam o "expressionismo abstrato" foram antecipadas em muitas outras pinturas que Hofmann fez antes de 1948, especialmente em numerosos guaches e aquarelas nos quais a tinta é manejada com uma desatenção pela "construção" que representa justamente a posse mais inspirada do meio. A maioria dessas pinturas é mais importante como arte do que como profecia, mas foi só à luz do que elas realmente profetizaram que pessoas como eu aprenderam a apreciá-las; há dez anos ou mais, quando foram expostas pela primeira vez, elas eram demasiado novas.

Em algumas outras pinturas, entretanto, Hofmann só antecipou a si próprio. *Esplendor do verão*, 1944, e *Feiticeiro*, 1946, declaram a maneira não linear, empastada que, a meu ver, tem sido a mais constantemente bem-sucedida desde 1948. Aqui a cor determina a forma por assim dizer a partir de dentro; grossos borrões, vincos, manchas e faixas de tinta se dispõem em formas inteligíveis no instante em que tocam a superfície; da plenitude da cor vêm o desenho e o motivo. O *Deserto em flor* vermelho e verde, 1954, é feito nessa maneira, e também muitas outras pinturas menores em que predominam os verdes quentes, como também predominam em uma obra-prima como *Le Gilotin*, 1953 (que, ao secar, infelizmente perdeu grande parte de seu esplendor), e em *Buquê*, 1951.

É quando Hofmann tenta reforçar os contrastes de cor e forma com linhas de contorno firmes, e quando ele ajusta suas formas em uma regularidade cubista, embora irrelevante, que sua arte tende a tomar direções excêntricas. Dado que a originalidade de sua cor consiste amiúde em oposições de tons intensos do mesmo grau de calor e até do mesmo valor; que uma cor fria como o azul ou uma cor ambígua como o verde são infundidas com um calor inabitual; e que essas coisas podem atingir o olho da mesma forma que um acorde mal resolvido atinge o ouvido – dado tudo isso, o motivo se torna uma matéria muito precária em que é mais seguro parar muito cedo do que tarde demais. Insistir na linha ou na borda pode ser excessivo ou destrutivo. E às vezes a energia da linha de

Hofmann pode ser mais nervosa, mais mecânica, do que pictórica, e pode forçar um efeito ilegitimamente escultural. Ou, como acontece em pinturas mais recentes, um efeito sobrecarregado é criado pela compulsão de articular cada centímetro quadrado da superfície com detalhes cromáticos e gráficos. Pois a fraqueza dominante de Hofmann nada tem a ver essencialmente com o desenho, mas reside em uma tendência a pressionar excessivamente a pintura em todas as direções – no esforço de atingir, parece, uma síntese antiquada, uma síntese grandiosa, entre "desenho" e "cor". Essa é uma ambição que o identifica com a geração de Picasso e com sua própria geração cronológica de artistas e o separa da geração com a qual ele realmente trabalha. Mas o separa só enquanto o distrai – e nas suas pinturas ruins, não nas boas.

Mas, se nem todas as suas pinturas ruins se devem a uma habilidade para desenhar mal utilizada, nem todas as suas pinturas boas o são primeiro e sobretudo em função da cor. Há muitos óleos sobre papel, guaches e aquarelas em que o cubismo de Hofmann desenvolve uma graça de linha mais matissiana que construtivista. Há pinturas como *The Prey*, 1956, em que o pigmento espesso é manipulado caligraficamente. E há a grande e soberbamente original *Expansão ondulante*, 1955, que, juntamente com outras quatro ou cinco pinturas menores na mesma série de estudos – todas inspiradas pela possibilidade de uma comissão em arquitetura –, é pintada com pinceladas rápidas e quase transparentes sobre uma imprimadura simplesmente branca. Essas pinturas revelam uma das notas mais originais que se pode detectar na pintura dos últimos cinco anos; mas, lamentavelmente, é característico de Hofmann não ter levado mais longe uma ideia sobre a qual outro artista teria construído toda uma carreira. Pinturas como essas confirmam, de qualquer forma, a impressão de que seus primeiros impulsos são geralmente os melhores; quando Hofmann fracassa é principalmente porque esquece o que ele próprio repisou para seus alunos: que a ciência e a disciplina que não se tornaram instinto são fatores mais inibidores que facilitadores.

Boa parte daquilo que é tão irrefletidamente chamado de "expressionismo abstrato" consiste essencialmente em uma espécie de cubismo tardio (que, em princípio, não o prejudica em nada). Em alguns de seus melhores trabalhos Hofmann é quase tão cubista tardio quanto Gorky ou De Kooning. Em uma outra, e até melhor, parte de seu trabalho, entretanto, ele aponta e adota um caminho que é inteiramente pós-cubista, e quando o faz ele segue sua inclinação mais profunda, mesmo que não o reconheça, e realiza sua visão mais pessoal. Klee e Soutine foram talvez os primeiros a tratar conscientemente a superfície da pintura como um objeto que reage, e não um objeto inerte, e a própria pintura como uma questão de cutucar e pressionar, riscar e marcar, e não de simplesmente

inscrever e cobrir. Hofmann levou essa abordagem ainda mais longe, e obteve outros resultados. Suas superfícies de tinta *respiram* como nenhuma outra, abrindo-se para animar o ar em seu redor. É por suas superfícies abertas e pulsantes que as melhores pinturas de Hofmann superam, a meu ver, a maioria das obras de Kandínski. E é em parte graças a Hofmann que a "nova" pintura americana em geral é reconhecida por uma nova vitalidade de superfície, que é responsável por sua vez pelo novo tipo de "luz" que os europeus dizem encontrar nela.

Mas aquela parte da "nova" pintura americana que não é cubista tardia se distingue ainda mais por sua liberdade em relação ao ajuste e enquadramento quase geométricos de linhas e bordas que a estrutura cubista impõe. Essa liberdade é compatível com as superfícies abertas de Hofmann de um modo que não acontece com as de De Kooning ou Franz Kline, e sua hesitação em utilizá-la plenamente – apesar do fato de que ele próprio concorreu tanto para conquistá-la – deve ser atribuída a sua relutância em romper com o cubismo como base de operações. É uma relutância que parece, como já sugeri, ser responsável (mais que qualquer outra coisa) pela incoerência no desenvolvimento da arte de Hofmann. Mas, e nunca é demais insistir neste ponto, isso não diminui em nada a maestria demonstrada em suas obras-primas.

MILTON AVERY [1958]

Milton Avery cresceu como pintor nos dias do movimento American Scene, com sua defesa de uma arte que se concentrasse na vida americana e rejeitasse influências abstrusas. Avery se colocou contra isso, embora a atmosfera criada por aquele movimento possa ter ajudado a reforçar sua aceitação de si mesmo. Por mais obscurantista e enganosa que fosse a tendência American Scene, ela pelo menos estimulava em princípio o artista americano a se pôr de acordo com as condições inelutáveis de seu desenvolvimento; ela o lembrava de que ele não podia abandonar a própria pele; e o preparava para o dia em que deixaria de lamentar o fato de viver onde vivia.

De qualquer forma, Avery se envolveu com a arte americana antes que se ouvisse falar do American Scene; em Hartford, onde cresceu, ele estudou com mais atenção Ryder e alguns dos impressionistas americanos do que qualquer coisa da arte francesa. E quando ele passou a assimilar algumas influências francesas o resultado foi uma das artes mais inequívoca e autenticamente americanas que eu, pelo menos, já vi.

O próprio Avery seria o último a ver qualquer valor estético no americanismo como tal. Se sua arte é tão evidentemente americana é porque ela exterioriza de forma tão bem-sucedida a verdade sobre ele mesmo e sua condição, não porque ele tenha algum dia pretendido afirmar sua identidade nacional. E talvez seja também porque ele se desenvolveu, devido a circunstâncias que só escolheu parcialmente, dentro do que era em grande medida um quadro de referência não europeu. Há, além do mais, diferentes tipos de americanismo, e o tipo de Avery pode ser mais evidente que outros neste momento apenas porque teve menos chance, antes do advento do fauvismo, de se expressar em uma pintura sofisticada e ambiciosa.

Frederick S. Wight, em seu texto para o catálogo da retrospectiva de Avery no Baltimore Museum em dezembro de 1952, tocou em um dos traços mais salientes da arte de Avery: sua insistência na natureza como algo referente unicamente à superfície, não a massas ou volumes, e acessível somente através de olhos que se abstivessem de fazer associações táteis. A atitude de Avery é o oposto do que se supõe ser uma atitude americana típica no sentido de que ele aborda a natureza como um tema, e não como um objeto. Um tema não se manipula, um tema se *encontra*. Por outro lado, seu emprego de meios abstratos para fins que, embora sendo sutil ou implicitamente naturalistas, são não obstante intensamente naturalistas, não é outra coisa senão americano. Vejo algo

semelhante em quatro outros artistas americanos que pertencem ao modernismo do século XX: Arthur Dove, Arnold Friedman, Hartley e Marin. E é significativo que, com exceção de Friedman, esses pintores, embora todos tenham flertado com o cubismo quando ele estava em cena, tenham continuado a encontrar no fauvismo o tipo de modernismo mais congenial a eles – o que também é verdadeiro sobre Alfred Maurer, mesmo que de forma diferente.

Os fauvistas franceses originários geralmente estavam prontos a sacrificar os fatos da natureza em favor de um efeito decorativo feliz; enquanto estes americanos tendiam a abandonar o efeito decorativo quando ele ameaçava se afastar demais dos fatos. Era nos fatos fundamentalmente que eles encontravam inspiração, e quando não a encontravam neles, eles se tornavam suscetíveis (pelo menos Dove, Marin e Hartley) a sucumbir à "pretensão artística". Havia nessa atitude uma certa timidez: diferentemente de Matisse, os fauvistas americanos não se proclamavam soberanos da natureza. Mas também havia uma certa coragem: eles se atinham à verdade de sua própria experiência pessoal, por mais íntima, modesta ou opaca que ela fosse. Isso se aplica especialmente a Avery. Não importa quanto simplifique ou elimine, ele quase sempre preserva a identidade local, nomeável de seu tema; este nunca se torna meramente um pretexto. Nem a arte representa em nenhum momento para ele a questão peculiarmente transcendente em que se transforma com frequência para Hartley e Marin.

Não há *glamour* na arte de Avery; ela é ousada, mas não é enfática nem espetacular em sua ousadia. Em parte, isso pode estar relacionado aos elementos concretos de sua pintura: a ausência de contrastes de valor pronunciados, por um lado, e de cores intensas, por outro; a superfície neutra que não trai nem a "qualidade da tinta" nem o trabalho do pincel. Mas está ainda mais relacionado ao seu temperamento, sua timidez. Há quinze anos, ao resenhar uma de suas mostras na galeria de Paul Rosenberg em *The Nation*, embora eu admirasse suas paisagens, dediquei a maior parte de meu espaço aos antecedentes das pinturas de figura que constituíam o grosso da mostra, e se não consegui discernir quanto havia nelas que não provinha de Matisse, não foi só por causa de minha falta de percepção, mas também porque o próprio artista havia se esforçado em não chamar muita atenção para isso.

Ainda questiono as pinturas de figura de Avery, ou pelo menos a maioria delas. Com muita frequência seu projeto não chega a ser total: as figuras não são encerradas de forma suficientemente segura em seu posicionamento sobre seus fundos, que geralmente são vazios. E, apesar de toda a inspirada distorção e simplificação de contorno, acidentes casuais da silhueta se intrometem de um modo que rompe o padrão plano que é tão

importante para esse tipo de pintura. É como se Avery tivesse problemas em manipular objetos deslocáveis quando eles excedem um determinado tamanho, e só se sentisse seguro ao retratar coisas que tivessem crescido nos lugares que ocupam e que proporcionassem planos frontais e fundos que se interligassem autonomamente. Em outras palavras, ele geralmente é melhor nas paisagens e nas marinhas.

É difícil dar conta da individualidade da arte de Avery. Em seus detalhes ela ecoa muitos outros pintores – Matisse, Dufy, Hartley (que foi ele próprio influenciado por Avery no final), até mesmo Marin –, mas esses ecos não conduzem aos resultados específicos de Avery, suas unidades pictóricas. Não é uma questão de escolas ou de estilos, ou mesmo de sensibilidade, mas de algo ainda mais pessoal. Há a leveza sublime da mão de Avery, por um lado, e a moralidade de seus olhos, por outro: a lealdade exata desses olhos àquilo que eles experimentam. A questão está relacionada a como *exatamente* Avery reúne seus planos superficiais, tremulantes; à dosagem *exata* de luz em suas cores (que parecem todas ter alguma mistura de branco); a como *exatamente* ele consegue manter suas pinturas num registro frio mesmo quando usa os tons mais quentes; a como *exatamente* ele inflete os planos em profundidade sem sombrear; e assim por diante. É certo que toda arte bem realizada nos confronta com esse fator de exatidão, mas raramente a necessidade de exatidão inclui tanto como no caso de Avery.

Em sua pintura, a natureza é aplainada e aerada, mas não privada definitivamente de sua substancialidade, que é restaurada – poder-se-ia dizer – pela solidez artística do resultado. A pintura flutua, mas também adere e fica em seu lugar, tão esticada quanto o couro de um tambor e tão livre quanto a luz. Através do meio irreal mais específico da arte pictórica, o plano superficial paralelo à superfície, Avery expressa a integridade da natureza melhor do que os cubistas conseguiam fazer com seu próprio tipo de ênfase em planos superficiais paralelos. E enquanto o cubismo precisava resultar na abstração, Avery desenvolveu e expandiu sua arte sem precisar nem cortejar nem evitar essa possibilidade. Na verdade, ele é um dos pouquíssimos modernistas dignos de nota de sua geração que menosprezou o cubismo. Seria arriscado dizer que ele não o afetou de forma nenhuma, mas certamente o cubismo não cumpriu um papel importante em sua formação, e ele zombou do cânone cubista da pintura bem-feita quase tanto quanto Clyfford Still.

Como quase todas as outras reações modernistas contra o impressionismo, o fauvismo de Avery apenas extraiu dele uma consequência a mais. Sua arte é uma versão extremada de um mundo do qual foram banidas a escultura e todas as alusões ao escultural, um mundo em que a realidade é exclusivamente ótica. Mas o que distingue a pintura de Avery dentro do próprio modernismo é sua rejeição explícita ao decorativo – uma rejeição cuja

superioridade se deve, como no caso de Matisse, ao fato de os meios de Avery já serem por si sós tão decorativos. Se podemos dizer que a decoração é o espectro que assombra a pintura moderna, então parte da missão formal dessa pintura é encontrar formas de usar o decorativo contra ele próprio. É como se o impressionismo e o fauvismo tardios tivessem novamente entrado na ordem do dia precisamente porque, sendo tão mais antiesculturais e portanto mais expostos ao decorativo do que o cubismo, eles dramatizassem o problema aumentando a tensão entre meios decorativos e fins não decorativos.

Matisse e o último Monet superaram a decoração pelo seu sucesso em alcançar o monumental; eles estabeleceram o tamanho, assim como a escala, como um fator estético absoluto. Avery parece nunca ter considerado essa solução. Talvez ela o tivesse levado para longe demais de sua concepção da natureza, que só podia ser expressa através da pintura de cavalete e não da pintura sobre parede; uma pintura grande pode nos dar imagens de coisas, mas uma pintura relativamente pequena pode recriar melhor a unidade instantânea da natureza como *visão* – a unidade daquilo que o olho capta apenas num relance. (Isso, muito mais que sua aversão pela "máquina" acadêmica, me parece ser o responsável pelo tamanho da tela, em média de 60 x 45 cm, que os impressionistas preferiam.) Embora Avery lide com a decoração de um modo que teria chocado Pissarro, e ao passar do esboço para a tela acabada distorça expressivamente a natureza, ele é não obstante movido por um naturalismo que não é muito diferente daquele que resguardou Pissarro, mas não Monet, do pejorativamente decorativo.

O fato de os pintores abstratos "anticubistas" que admiram Avery não compartilharem seu naturalismo não impediu que eles aprendessem com ele, assim como não os impediu de admirá-lo. Sua arte demonstra como a simples verdade do sentimento pode galvanizar aqueles que parecem ser os elementos decorativos mais inertes – um aplainamento tênue; contrastes de matiz puros, basicamente sem valor tonal; grandes traços não interrompidos de cor uniforme; uma simplicidade de motivo absoluta e não acentuada – em unidades dramáticas concisas nas quais os equivalentes do início, do meio e do fim da pintura de cavalete tradicional são plenamente percebidos. Sua pintura mostra ainda uma vez quanto os meios concretos da arte se tornam relativamente indiferentes quando prevalece a força do sentimento.

Os pintores e mesmo os colecionadores prestaram mais atenção, até agora, em Avery do que os críticos ou o pessoal dos museus, e sua reputação ainda não está firmemente estabelecida. Talvez isso ocorra porque ele foi muito mal selecionado e exibido por seus galeristas. Mas talvez isso se deva também àquela sutileza para a qual a sua exatidão é

tão importante. Quando a sutileza como tal se torna uma questão importante, a implicação habitual é que a arte em questão não sobressai por seu alcance. E surge realmente a questão de se a arte de Avery, apesar de toda a sua real variedade, não tende a ser um pouco estreita em seu *impacto*. Uma limitação como essa pode explicar por que Avery, como Marin, e como Paul Nash na Inglaterra, não se mostrou exportável até agora. Mas hesitamos em aceitar essa explicação, assim como se hesita em aceitar a ideia da não exportabilidade em geral. Há algumas marinhas que Avery pintou em Provincetown nos verões de 1957 e 1958 que a meu ver se destacariam em Paris, ou Roma ou Londres, tanto quanto se destacam em Nova York.

DAVID SMITH [1956]

Há dez anos a escultura tinha pela frente um futuro brilhante. Renovada em sua vitalidade desde Rodin e tendo encontrado um novo ponto de partida na pintura moderna, ela parecia estar prestes a tomar posse de uma grande herança. Os novos modos, quase pictóricos, nascidos da colagem cubista e da construção em baixo-relevo, ao libertá-la do monólito, deram à escultura acesso a um vasto campo novo de temáticas; e a gama de estilos e temas abertos a ela parecia estar se expandindo na mesma medida em que aquela abertura à pintura ambiciosa parecia estar se estreitando. Era como se a escultura estivesse destinada a tornar-se em pouco tempo o principal veículo das artes visuais. Certamente, o número de escultores de talento disponíveis era suficiente para que esta possibilidade parecesse real.

Essas esperanças se desfizeram. Devido a seu maior fôlego de afirmação e a sua persistente energia, a pintura continua a liderar. A escultura se tornou um campo em que, à medida que as esperanças se tornaram ilusões, abundam as reputações infladas e os falsos renascimentos: há Moore, Marini e o Giacometti do pós-guerra: e há o "despertar" da escultura britânica nas mãos de Butler, Chadwick, Paolozzi, Turnbull, entre outros.

A escultura monolítica, mais tradicional, de artistas mais velhos como Marcks ou Wotruba, continua a comover e convencer de uma forma que a arte "de vanguarda", linear e de poucos planos dos seguidores ingleses de Gonzalez e Dubuffet não consegue. É sintomático de uma situação que não é apenas local o fato de que na América a escultura modernista tenha sucumbido de modo tão epidêmico ao "biomorfismo" e que a seguir, depois de toda a improvisação decorativa de plantas, ossos, músculos e outras formas orgânicas, tenha aparecido uma tal profusão de arames e uma moda tão generalizada de jaulas – de modo que o resultado mais patente da difusão do uso da solda entre os escultores americanos passou a ser a estatuária de jardim, *objets d'art* hiperdimensionados e bijuterias monstruosas.

A doença atual da escultura modernista, aqui e no exterior, é a pretensão artística – seja a arcaica, de Moore, Marini e Giacometti, a cubista ou *art brut* dos escultores ingleses mais jovens, ou a expressionista-surrealista dos americanos. A pretensão artística é geralmente o sintoma de um medo de que a obra de arte não exiba suficientemente sua identidade como arte e seja confundida com um objeto utilitário ou puramente arbitrário. Esse perigo, ao qual a escultura abstrata está muito mais exposta do que a pintura abstrata, só apareceu com os primeiros exemplos da escultura

construtivista; e a escultura construtivista, com seu aspecto de mecanismo, parece provocar muito mais terror hoje do que antes nos corações tanto dos artistas quanto dos especialistas. As exceções entre os artistas são precisamente aquelas que constituem as poucas exceções à decepção geral que a escultura modernista tem sido na última década. A mais notável delas é David Smith, que não hesito em chamar de o melhor escultor de sua geração.

Smith foi talvez o primeiro a transplantar para nosso país a arte do desenho aéreo em metal, e a usar a solda e materiais como o aço e as ligas mais novas. E talvez também tenha sido ele o primeiro a tentar um tipo de colagem escultural, sem precedentes nem em Picasso nem em Gonzalez, que envolvia o uso de peças de máquina encontradas ou até inventadas. Mas em arte os meios nunca garantem os fins, e é pelas qualidades individuais e originais da arte de Smith que nós a elogiamos, não por suas inovações técnicas.

O fato de que ele exponha tudo o que termina, e que tenha – pelo menos no passado – fracassado com grande frequência, sujeitou sua arte a muitos mal-entendidos. O fato de ele trabalhar, além do mais, em uma diversidade de maneiras – não só ao passar de uma obra para outra, mas também, aparentemente, dentro de uma mesma obra – não facilita a compreensão de suas realizações. E se levarmos em conta, acima de tudo isso, sua originalidade quase agressiva, poderemos entender por que o público de arte e seus mentores, embora não recusem exatamente sua admiração, ainda não se interessaram por seu trabalho de uma forma que levaria aos prêmios, comissionamentos, ou à compra de peças importantes por museus e outros órgãos públicos ou semipúblicos. Tenho a impressão, entretanto, de que, se fosse feita uma pesquisa entre os escultores não acadêmicos deste país, Smith surgiria como o rival mais prestigiado pela esmagadora maioria deles.

Smith é um desses artistas da ordem de Balzac, que não apenas podem permitir-se erros, mas até precisam deles. Na maioria das vezes, a arte original é atingida por meio de erros de gosto, falsos começos e objetivos exagerados. A incapacidade ou falta de vontade para exercer a autocrítica talvez permita a Smith entregar-se ao embelezamento ilustrativo ou à extravagância decorativa, ou rebaixar-se a efeitos insignificantes, mas o encoraja ao mesmo tempo a aceitar as surpresas de seu temperamento. Temos a sensação de um artista impetuoso, afoito, que confia em sua capacidade de redimir em outra obra qualquer coisa que possa dar errado naquela em que está trabalhando.

Definir os defeitos de Smith é também explicar suas vantagens. Sua fraqueza crônica tem estado na tendência a desenvolver e elaborar uma obra além do ponto ao qual o

momento de sua inspiração a conduziu. Em parte isso ocorre também porque ele talvez tema que o resultado não pareça suficientemente artístico, mas em maior medida tem a ver com a natureza de seu talento. Virtudes características acarretam erros característicos. A copiosidade da inventividade de Smith, a escala e a generosidade de seus poderes de concepção e execução são o que o impele, mais do que qualquer outra coisa, a multiplicar os detalhes, explorar cada ideia até seus limites e seguir impensadamente todos os impulsos. Contudo, quando ele é bem-sucedido, o efeito é reforçado pela sensação que temos de um fluxo cuja abundância e cuja força adicionais ainda não realizadas reverberam através daquilo que já foi realizado.

Nos últimos anos Smith se tornou mais constante e mais consistente, e os resultados positivos aparecem com maior frequência. Períodos de expansão em que eram investigadas novas ideias, com resultados altamente desiguais, costumavam ser seguidos por períodos mais curtos de consolidação. Agora Smith parece capaz de proceder mais diretamente da concepção à realização. É como se sua sensibilidade tivesse se purificado e refinado. Mas nossa própria sensibilidade também mudou; a familiaridade com a sua arte nos persuade cada vez mais de suas premissas, que agora parecem se desenvolver mais obviamente a partir daquelas premissas da arte anterior; muita coisa que parecia *gaucherie* se revela uma redefinição da elegância, da economia e da força, e da fusão delas na escultura. Antes a arte de Smith podia ser plausivelmente chamada de "barroca"; agora é igualmente plausível chamá-la de "clássica". Mesmo quando é mais elaborada, as linhas e superfícies em que ela é "escrita" permanecem limpas e diretas; nunca há nenhum tipo de indistinção e nebulosidade de contorno, nem solda ou manipulação das texturas superficiais para obter um efeito de pintura sobreposto ao efeito pictórico. Mesmo que Smith fracasse em outros aspectos, ele permanece direto.

A velocidade com que Butler, Chadwick e os outros expoentes do "renascimento escultural" britânico obtiveram aceitação deve-se basicamente ao fato de eles terem começado como "clássicos". Mas a isso também se deve a insipidez definitiva de sua arte. Aqui "clássico" significa um cânone de formas e gosto tomado despudoradamente de Gonzalez, Picasso, Matisse e Miró, e um resultado que agrada porque não ofende olhos que aprenderam a gostar da arte cubista. O caso de Smith foi muito diferente. O aspecto autêntico e preciso do cubismo de sua "escrita" se produz como algo que ele desenvolveu sozinho, a partir de suas próprias necessidades, não algo aceito *a priori*.

A economia de meios e a tensão, a elegância e a força de suas recentes figuras *Tank Totem* são completamente diferentes em sentimento e em gênero da elegância esperada e nervosa, embora enervada, que encontramos na maior parte das vezes em Butler e

Chadwick. E isso é ainda mais verdadeiro a propósito da felicidade tosca atingida em praticamente todas as doze esculturas da série *Agrícola* de Smith. Talvez ele esteja orientado na mesma direção estilística de Butler e Chadwick – a direção traçada por Picasso, Gonzalez e o primeiro Giacometti –, mas chegou a ela graças a sua própria visão e sua própria originalidade. E sua arte em parte precisou criar o gosto pelo qual é apreciada, ao passo que Butler e Chadwick seguiram o curso de menor resistência e as indicações de um gosto já estabelecido.

Smith continua a se desenvolver, com a energia de um jovem artista. O que se espera por ora é que lhe sejam atribuídas comissões que lhe deem a chance de demonstrar plenamente essa capacidade para uma escultura heroica que é mais dele do que de qualquer outro artista vivo. Se isso não ocorrer, sua realização permanecerá incompleta.

PINTURA "DE TIPO AMERICANO" [1955 / 1958]

A pintura de vanguarda continua a provocar escândalo quando pouca coisa nova na literatura ou na música ainda escandaliza (a escultura é um assunto inteiramente diverso). Isso seria por si só suficiente para indicar que a pintura é, no presente momento, a mais viva entre as artes de vanguarda, pois só uma novidade substancial e significativa pode incomodar os bem-pensantes. Mas por que a pintura deveria monopolizar esse tipo de novidade? Entre uma variedade de razões, escolho uma que penso ser a mais exata, a saber, a relativa lentidão, apesar de todas as aparências contrárias, da evolução da pintura como arte moderna.

Embora possa ter-se movido na direção do modernismo antes das outras artes, a pintura acabou embutindo um número maior de convenções *utilizáveis*, ou pelo menos um número maior de convenções difíceis de isolar para utilização. Parece ser uma lei do modernismo – e portanto uma lei que se aplica a quase todas as artes que permanecem verdadeiramente vivas em nossa época – que as convenções não essenciais à viabilidade de um meio sejam descartadas tão logo sejam reconhecidas. Esse processo de autopurificação parece haver cessado na literatura simplesmente porque esta tem menos convenções a eliminar antes de chegar àquelas que lhe são essenciais. Na música, o mesmo processo, se não cessou, parece ter-se desacelerado porque já está muito adiantado, já que a maior parte das convenções utilizáveis em música se mostrou relativamente fácil de isolar. É claro que estou simplificando drasticamente. E fica entendido, espero, que as convenções são revisadas não para obter um efeito revolucionário, mas para manter a insubstituibilidade e renovar a vitalidade da arte em face de uma sociedade que tende em princípio a racionalizar tudo. Fica entendido também que a involução da tradição não pode ocorrer a não ser em presença da tradição.

A pintura continua, portanto, a elaborar seu modernismo com uma força desenfreada porque ainda tem um caminho relativamente longo a percorrer antes de ser reduzida a sua essência viável. Outro sintoma desse mesmo estado de coisas talvez seja o fato de Paris estar perdendo seu monopólio sobre os destinos da pintura. Nos últimos anos, ninguém atacou mais diretamente ou de forma mais firme as convenções da arte do que um grupo de artistas que entrou em cena em Nova York durante a guerra ou pouco depois dela. Variadamente catalogadas como "expressionismo abstrato", "*action painting*" e mesmo "impressionismo abstrato", suas obras constituem a primeira manifestação da arte americana a provocar um protesto firme nos Estados Unidos e uma atenção séria da Europa, onde, embora sejam deplorados com maior frequência do que elogiados, eles já

influenciaram uma parte importante da vanguarda.[51]

Estes pintores americanos não se lançaram com o objetivo de serem avançados. Eles começaram a pintar boas telas em que pudessem assinar seus próprios nomes, e "avançaram" em busca de qualidades análogas àquelas que eles admiravam na arte do passado. Eles não constituem nenhum movimento ou escola em nenhum sentido comumente aceito. Provêm de diferentes direções estilísticas, e se elas convergem é basicamente graças a uma vitalidade comum e uma ambição e inventividade comuns em relação a uma determinada época, lugar e tradição. Seus trabalhos só manifestam traços estilísticos uniformes quando comparados em termos mais amplos com aqueles de artistas que trabalham, ou trabalharam, em outras épocas, lugares ou relações. As pinturas de alguns destes americanos surpreendem porque parecem se basear numa espontaneidade desgovernada e em efeitos aleatórios; ou porque, no outro extremo, elas apresentam superfícies que parecem ser totalmente despojadas de incidentes pictóricos. Tudo isso é muito aparente. Há coisas boas e coisas ruins nessa arte, e, quando se consegue encontrar a diferença entre elas, começa-se a perceber que a arte em questão está sujeita a uma disciplina tão severa quanto qualquer outra a que a arte obedeceu no passado. O que intriga inicialmente – como intrigava inicialmente em qualquer fase nova do modernismo no passado – é o fato de que o "expressionismo abstrato" torna explícitos alguns fatores constantes da arte pictórica que o passado deixava implícitos, e deixa implícitos, por outro lado, alguns outros fatores que o passado tornava explícitos. A natureza de alguns desses fatores emergirá a seguir, mas por enquanto é suficiente repetir que o "expressionismo abstrato" não faz uma ruptura com o passado maior do que, antes dele, qualquer outra coisa na arte moderna tenha feito.

A grande arte é impossível, ou quase impossível, sem uma assimilação completa da grande arte do período ou períodos precedentes. Nos anos 30 e no início dos anos 40 os artistas de Nova York conseguiram assimilar e digerir Klee, Miró e o primeiro Kandínski numa medida que não encontra equivalente em nenhum outro lugar, então ou antes (sabemos que nenhum desses três mestres exerceu uma influência séria em Paris até depois da guerra). Ao mesmo tempo, a influência e o exemplo de Matisse foram mantidos vivos em Nova York por Hans Hofmann e Milton Avery em um período no qual os jovens pintores de outros lugares minimizavam sua importância. Nesses mesmos anos, Picasso, Mondrian e mesmo Léger estavam em primeiríssimo plano em Nova York – e Picasso, de um modo tal que ameaçava bloquear o caminho e até a visão. Para aqueles que iriam superar Picasso após aprender com ele, foi da maior importância a possibilidade de ter acesso a um grande número das primeiras obras de Kandínski no que é hoje o Solomon

Guggenheim Museum. Tudo somado, isso assinalou a primeira vez que uma geração de artistas americanos pôde começar *pari passu* – e até mesmo um pouco adiante – com seus contemporâneos de outros lugares.

Mas eu duvido que eles tivessem condições de adquirir a cultura artística que adquiriram sem a oportunidade de trabalhar livres de preocupações que foi propiciada à maioria deles, no final dos anos 30 e no começo dos anos 40, pelo Federal Art Project. [52] Ou que eles pudessem ter-se lançado tão bem quando começaram a expor sem o público pequeno mas sofisticado constituído pelos alunos e graduados da escola de arte de Hans Hofmann em Nova York. A distância a que este país estava da guerra foi outra circunstância favorável, ao mesmo tempo que a presença aqui durante os anos de guerra de artistas como Mondrian, Masson, Léger, Chagall, Ernst e Lipchitz, juntamente com vários críticos, galeristas e colecionadores europeus. A proximidade dessas pessoas, se não sua atenção, deu a estes novos pintores americanos a sensação, inteiramente nova neste país, de estar no centro da arte de seu tempo.

Se existe uma justificativa real para o termo "expressionismo abstrato", é o fato de que alguns destes pintores começaram a olhar na direção do expressionismo alemão, russo ou judeu quando se tornaram impacientes com o cubismo e com a arte francesa em geral. Mas permanece o fato de que cada um deles partiu da arte francesa e obteve dela seu instinto estilístico; e foi dos franceses, também, que todos eles retiraram a noção mais vívida de como deveria *parecer* a arte grande e ambiciosa.

Aparentemente, o primeiro problema que estes jovens americanos compartilharam foi o de flexibilizar a ilusão de profundidade rasa relativamente delimitada a que os três mestres cubistas – Picasso, Braque, Léger – haviam aderido desde o fim do cubismo sintético. Para conseguirem dizer o que tinham a dizer, eles também precisavam flexibilizar aquele cânone de regularidade retilínea e curvilínea no desenho e no projeto que o cubismo havia imposto a quase toda a arte abstrata anterior. Esses problemas não foram atacados programaticamente; muito pouca coisa no "expressionismo abstrato" é, ou foi alguma vez, programática; artistas individuais podem ter feito suas "declarações", mas não houve nenhum manifesto; tampouco houve "porta-vozes". O que ocorreu, sim, foi que um certo núcleo de desafios foi encontrado, separada mas quase simultaneamente, por seis ou sete pintores que tiveram suas primeiras mostras individuais na Art of this Century, galeria de Peggy Guggenheim, em Nova York, entre 1943 e 1946. Os Picassos dos anos 30 e, numa medida menor mas talvez mais decisiva, os Kandínskis de 1910 a 1918 estavam então sugerindo novas possibilidades de expressão para a arte abstrata e semiabstrata, que iam além das ideias enormemente inventivas, mas não realizadas, da

última década de Klee. Foi também o Picasso não realizado, mais que o Klee não realizado, que se tornou o incentivo importante para americanos como Gorky, De Kooning e Pollock, que partiram, todos os três, para capturar, e em certa medida capturaram (ou pelo menos Pollock o fez), algumas das lebres que Picasso havia descoberto e deixado soltas.

Normalmente, o artista que tenta romper com um precedente muito dominante procura primeiro um artista alternativo. O último Arshile Gorky se submeteu a Miró no final dos anos 30 como se fosse apenas para escapar de Picasso, mas, embora trocasse uma aparente servidão por outra, ele fez algumas pinturas em que agora podemos perceber muito mais independência do que víamos antes. Kandínski, cujas primeiras pinturas Gorky examinou por horas intermináveis nos primeiros anos da década de 40, teve um efeito ainda mais libertador; e a mesma consequência teve a adoção mais frequente por Gorky da paisagem em vez da figura ou da natureza-morta como ponto de partida. E, um pouco mais tarde, o encorajamento pessoal de André Breton começou a dar a ele a autoconfiança que lhe faltara até então. Mas novamente, e pela última vez, ele buscou uma influência – a de Matta, com quem ele também havia tido um contato pessoal durante os anos da guerra. Matta era, e talvez ainda seja, um desenhista muito inventivo e, ocasionalmente, um pintor tanto ousado quanto vistoso. Suas ideias se tornam mais substanciais, entretanto, nas mãos pictoricamente mais sábias de Gorky, que dotaram essas ideias acerca de cor e superfície de qualidades novas e bem "americanas", transformando e acrescentando tanto que sua origem se tornou flagrantemente irrelevante. Encontrando seu próprio caminho a partir do espaço picassiano, Gorky aprendeu a fazer flutuar formas planas sobre uma base fluida, indeterminada, em uma estabilidade difícil que era ao mesmo tempo igual e diferente da de Miró. Entretanto, apesar de toda sua independência tardiamente conquistada, Gorky permaneceu um adepto do gosto francês e um pintor de cavalete ortodoxo, um virtuose das linhas e um tingidor mais do que um colorista. Ele se tornou um dos maiores pintores que este país e esta época produziram, porém mais concluiu do que começou alguma coisa, e os pintores mais jovens que tentam segui-lo se condenaram a um novo tipo de academicismo.

Willem de Kooning, que era um artista maduro muito antes de sua primeira exposição na galeria de Charles Egan, em 1948, é o mais próximo de Gorky entre os outros iniciadores do "expressionismo abstrato"; ele tem uma cultura semelhante e uma orientação análoga à de Gorky para o gosto francês. Talvez seja ainda mais talentoso como desenhista, e é certamente mais inventivo. Ao mesmo tempo ele tem as vantagens e as desvantagens de uma aspiração talvez maior que a de qualquer outro artista vivo. O

objetivo aparente de De Kooning é uma síntese de tradição e modernismo que lhe daria mais flexibilidade dentro dos limites do cânone projetual do cubismo tardio. O sonho de um grande estilo paira sobre tudo isso – o sonho de um estilo obviamente grandioso e obviamente heroico.

As pinturas figurativas de De Kooning são perseguidas tanto quanto suas pinturas abstratas pelos contornos desencarnados dos nus de Michelangelo, Ingres e mesmo de Rubens. Entretanto, os brancos arrastados, os tons de cinza e os pretos de uma fase, e os vermelhos, os amarelos e os verdes-menta de outra, que inserem esses contornos numa profundidade rasa, continuam, por sua aplicação e inflexão, a lembrar Picasso. Há o mesmo sombreamento mais ou menos sub-reptício de todos os planos, e uma insistência semelhante na firmeza escultural. De Kooning, assim como Picasso, não pode se afastar da figura e daquele modelado para o qual seu sentido do contorno e do *chiaroscuro* o dotou tão bem. E há talvez até mais orgulho luciferiano por trás da ambição de De Kooning do que há por trás da de Picasso: se ele realizasse todos os seus objetivos, todas as outras pinturas ambiciosas teriam de parar por uma geração inteira, pois ele haveria estabelecido seus limites tanto para a frente como para trás.

De Kooning conquistou uma aceitação mais rápida e mais ampla neste país do que qualquer outro "expressionista abstrato" originário; sua necessidade de incluir o passado e prever o futuro parece tranquilizar muitas pessoas que ainda consideram Pollock incompreensível. E ele permanece um cubista tardio de uma forma muito mais evidente do que qualquer um dos outros, exceto Gorky e talvez Motherwell. O método de sua selvageria continuou a ser quase antiquadamente, e ansiosamente, cubista sob a cor jogada e torturada, quando ele deixou a abstração por algum tempo para atacar a figura feminina com uma fúria mais explícita do que a que animou qualquer uma das violações da lógica fisionômica por Picasso. Igualmente cubista tardia foi sua insistência no *acabamento*, que representou um obstáculo maior no seu caso do que no de Gorky. Talvez nem De Kooning nem Gorky jamais tenham atingido, em óleos acabados, a altitude que alcançaram em esboços provisórios, informais, em desenhos e em óleos sobre papel feitos às pressas.

Sob alguns aspectos Hans Hofmann é o mais notável fenômeno do "expressionismo abstrato", assim como seu expoente mais merecedor, até agora, do título de "mestre". Ativo e famoso como professor aqui e na Alemanha pré-hitlerista, Hofmann só começou a expor de forma regular em 1944, quando tinha sessenta e poucos anos, pouco tempo depois de sua arte ter-se tornado explicitamente abstrata. Desde então seu desenvolvimento tem feito parte de uma tendência cujo segundo membro mais velho é

pelo menos vinte anos mais jovem que ele. Era natural que Hofmann fosse o mais maduro no início, mas foi realmente sua precocidade, e não sua maturidade, que obscureceu o fato de que ele foi o primeiro a abrir algumas áreas de expressão que outros artistas passaram a explorar com um sucesso mais espetacular. Hofmann se esforça para superar as convenções da pintura de cavalete, e ao mesmo tempo o cubismo, mesmo quando se esforça para manter-se fiel a eles. Por muitas razões relacionadas a tradição, convenção e hábito, nós automaticamente esperamos que a estrutura pictórica se apresente através de contrastes de luz e sombra; mas Hofmann, que assimilou o Matisse fauvista antes de assimilar o cubismo, justapõe cores estridentes com a mesma intensidade e calor de um modo que, se não obscurece verdadeiramente o contraste de valor entre elas, pelo menos o torna destoante e discordante. Esse efeito é geralmente reforçado por seu desenho: uma linha repentina, fina como lâmina, intervém onde menos se espera – ou, com muita frequência, onde é menos necessária; ou grossos grumos de tinta, sem o suporte de uma borda firme, parecem desafiar todas as normas da arte da pintura. Mas Hofmann nunca é tão lúcido como quando confia uma pintura às camadas de tinta, e, arrisco-me a dizê-lo, nenhum outro artista deste século o superou na manipulação dessas camadas. Onde ele fracassa com maior frequência é, ao contrário, ao forçar efeitos de clareza e de "síntese", e ao oferecer provas deles com recursos de desenhista que são triviais demais.

Como Klee, Hofmann trabalha numa grande variedade de maneiras, e não procurou consolidar nenhuma delas até agora. Na verdade, ele parece, se tanto, excessivamente disposto a aceitar pinturas ruins para poder ter condição de pintar as boas; o que faz parecer que ele está conspirando consigo mesmo para adiar o justo reconhecimento de sua arte – de sua nobre arte da pintura de cavalete, que oferece àqueles que sabem olhar toda a abundância de incidentes e eventos que pertencem tradicionalmente à pintura de cavalete.

Eu reúno Adolph Gottlieb e Robert Motherwell, apesar de todas as suas diferenças, apenas porque ambos estão mais próximos do cubismo tardio, sem na verdade pertencer a ele, do que qualquer outro artista que ainda discutirei. Supõe-se, com demasiada generalidade, que os "expressionistas abstratos" partem de pouco mais que um impulso inspirado, mas Motherwell se destaca entre eles, apesar das muitas aparências contrárias, precisamente por causa de sua confiança no impulso e na sensação direta – e também por causa de sua real falta de habilidade. Mas, apesar de aderir ao tipo de desenho simplificado, esquemático, estabelecido por Matisse e Picasso, ele é fundamentalmente menos cubista que De Kooning ou Gorky. Além disso, ele não depende tanto do gosto como se supõe comumente. Motherwell está, na realidade, entre os menos

compreendidos, se não os menos apreciados, de todos os "expressionistas abstratos".

Há nele um caos promissor, mas não do tipo popularmente associado ao grupo de Nova York. Algumas de suas primeiras colagens, em uma espécie de cubismo explosivo como o das pinturas mais recentes de De Kooning, adquiriram com o tempo uma unidade profunda e original em que a confusão aparente se resolve em uma ordenação quase elementar. E entre 1946 e 1950 Motherwell fez uma série de pinturas grandes que permanecerão entre as obras-primas do "expressionismo abstrato". Várias delas, com amplas faixas verticais de preto ou ocre, chapadas contra o branco ou repetições de preto e ocre, mostram com que felicidade o decorativo pode se tornar definitivamente dramático na pintura de cavalete ambiciosa de nossa época. Contudo, Motherwell também produziu algumas das obras mais fracas já feitas pelos principais "expressionistas abstratos", e um acúmulo dessas obras no início dos anos 50 enganou o público de arte quanto à verdadeira escala de suas realizações.

Gottlieb, num certo sentido, foi um artista ainda mais irregular. Seu caso é quase o oposto do de Motherwell: talvez capaz de uma gama de efeitos controlados maior que a de qualquer outro do grupo, falta a ele, me parece, o nervo ou o atrevimento para tornar isso claro a um público que se habituou a acusá-lo de ser influenciado por artistas cuja obra ele mal conhecia, ou a quem ele próprio havia influenciado no início. Com o passar dos anos, com a sobriedade que lhe é característica, Gottlieb se tornou um dos artesãos mais seguros da pintura contemporânea: alguém que pode, por exemplo, pintar uma silhueta plana e irregular – essa que de todas é a forma mais difícil de ajustar isoladamente ao retângulo – com uma força e exatidão de que nenhum outro pintor vivo parece ser capaz. Algumas de suas melhores obras surgiram desde que ele abandonou suas "pictografias" por pinturas chamadas "paisagens imaginárias" ou "marinhas", que em geral se mostraram difíceis demais para olhos educados pelo cubismo. A única objeção séria que tenho a fazer à arte de Gottlieb – e ela se relaciona talvez à falta de nervo, ou talvez enervação, que acabei de mencionar – é que ele trabalha de forma muito condensada, muito adequada, em relação à moldura, de onde vem a aparência estática, excessivamente fechada, "estabelecida", que diminui a força original de muitas de suas pinturas. Mas a força como tal, Gottlieb a tem em abundância. Justamente agora ele parece o menos cansado de todos os "expressionistas abstratos" originários, e alguém que vai nos dar muito mais do que deu até agora. No futuro o status de Gottlieb vai, tenho certeza, ser menos contestado do que o de alguns artistas do grupo em discussão.

Pollock era bem um cubista tardio assim como um pintor de cavalete forte e seguro quando atingiu sua maturidade. As primeiras pinturas que ele expôs – em cores escuras e

ígneas com fragmentos de imagens – assustaram as pessoas menos por seus meios do que pela violência de temperamento que revelavam. Pollock compilara sugestões de Picasso, Miró, Siqueiros, Orozco e Hofmann para criar um vocabulário alusivo e completamente original de formas barrocas com as quais ele torceu o espaço cubista para fazê-lo expressar sua própria veemência. Até 1946 ele permaneceu dentro de uma estrutura inequivocamente cubista, mas a grandeza precoce de sua arte é testemunha de seu sucesso em expandi-la. Pinturas como *Loba*, 1943, e *Totem nº. i*, 1945, tomam ideias de Picasso e fazem com que elas falem com uma eloquência e uma ênfase que o próprio Picasso nunca sonhou poder dar a elas. Pollock não consegue construir com a cor, mas tem um instinto superlativo por oposições ressonantes de luz e sombra, e ao mesmo tempo tem um poder que é só dele de afirmar uma superfície espargida ou carregada de tinta como uma única imagem sinóptica.

Talvez seja apenas um dado cronológico o fato de que Mark Tobey tenha sido o primeiro a fazer, e bem, pinturas de cavalete cuja estrutura era "*all-over*" – ou seja, preenchida de ponta a ponta com motivos regularmente espaçados que se repetiam uniformemente como os elementos de um padrão de papel de parede, e que portanto pareciam capazes de repetir a pintura ao infinito para além de sua moldura. Tobey expôs pela primeira vez seus "escritos brancos" em Nova York em 1944, mas Pollock não os tinha visto quando fez suas primeiras pinturas "*all-over*", no final do verão de 1946, em estocadas e faixas de tinta grossa que no final do ano se transformariam em respingos e filetes líquidos. Em 1944, entretanto, ele havia percebido uma ou duas pinturas curiosas expostas na galeria de Peggy Guggenheim de uma pintora "primitiva", Janet Sobel (que era, e ainda é, uma dona de casa que vive no Brooklin). Pollock (e eu mesmo) admirava essas pinturas um tanto furtivamente: elas mostravam pequenos desenhos esquemáticos de faces quase perdidos em um traçado denso de finas linhas pretas dispostas acima e abaixo de um campo variegado de cor predominantemente quente e translúcida. O efeito – e era a primeira pintura realmente "*all-over*" que eu já tinha visto, pois a mostra de Tobey só aconteceu alguns meses depois – era estranhamente agradável. Mais tarde, Pollock admitiu que essas pinturas o haviam impressionado. Mas ele já tinha realmente antecipado sua própria "integralidade" ["*all-overness*"] em um mural que fez para Peggy Guggenheim no início de 1944, hoje na Universidade de Illinois. Além do mais, quando, no final de 1946, ele começou a trabalhar regularmente com emaranhados e borrões de tinta esmalte, os primeiros resultados que obteve tinham uma grandeza e um fôlego que não encontravam paralelo em nada visto em Sobel ou em Tobey.

Por meio de seus filetes e respingos entrelaçados, Pollock criava uma oscilação entre

uma superfície enfática – mais especificada por reflexos de tinta de alumínio – e uma ilusão de profundidade indeterminada, mas de algum modo definitivamente rasa, que me lembra aquilo a que Picasso e Braque chegaram trinta anos antes, com as facetas-plano de seu cubismo analítico. Não considero exagerado dizer que a maneira de Pollock nos anos 1946-50 realmente retomava o cubismo analítico do ponto em que Picasso e Braque o haviam deixado quando, em suas colagens de 1912 e 1913, recuaram da abstração para a qual o cubismo analítico parecia se encaminhar. Há uma lógica curiosa no fato de que foi só nesse mesmo momento de sua própria evolução estilística que Pollock se tornou consistentemente e completamente abstrato. Ele, por sua vez, recuou em 1951, quando se viu a meio caminho entre a pintura de cavalete e um tipo duvidoso de mural portátil. E foi no ano seguinte que, pela primeira vez desde que atingira a maturidade artística, ele se tornou profundamente inseguro de si próprio.

Os anos de 1947 e 1948 constituíram um momento de virada para o "expressionismo abstrato". Em 1947 houve um grande impulso em termos de qualidade geral. Hofmann entrou numa nova fase, e um tipo diferente de fase, quando parou de pintar sobre madeira ou sobre cartão de fibra e começou a usar a tela. Em 1948, pintores como Philip Guston e Bradley Walker Tomlin "se associaram", sendo seguidos dois anos mais tarde por Franz Kline. Rothko abandonou sua maneira "surrealista"; De Kooning fez sua primeira mostra; e Gorky morreu. Mas foi só em 1950 que o "expressionismo abstrato" tomou forma como manifestação geral. E foi só então que foram confirmadas duas de suas características a partir desse momento notáveis, a tela imensa e o óleo em branco e preto.

Gorky já estava tentando fazer pinturas grandes no início da década de 40, sendo o pioneiro nessa direção como também em outras. A crescente superficialidade de sua ilusão de profundidade compelia o ambicioso pintor a tentar encontrar espaço sobre a superfície literal de sua tela para um equivalente das transações pictóricas que ele costumava elaborar no espaço tridimensional imaginário atrás dela. Ao mesmo tempo ele começou a sentir uma necessidade de "escapar" da moldura – do retângulo que delimita a tela – que Cézanne e os cubistas haviam estabelecido como a única coordenada de controle da forma e do desenho (tornando explícita uma regra que os antigos mestres haviam observado fielmente sem nunca enunciá-la). Com o tempo, a referência óbvia de cada linha e cada pincelada às verticais e horizontais delimitantes da pintura se tornara um hábito restritivo, mas foi só no meio e no final da década de 40, e em Nova York, que se descobriu que a saída estava em uma superfície tão grande que suas bordas delimitantes ficariam do lado de fora ou somente na periferia do campo de visão do artista quando ele trabalhava. Desse modo ele podia chegar à moldura como um

resultado, em vez de se sujeitar a ela como algo dado por antecipação. Mas isso não foi tudo que o formato grande fez, como veremos abaixo.

Foi em 1945, ou talvez até antes, que Gorky pintou óleos em branco e preto que eram mais que um *tour de force*. De Kooning fez o mesmo cerca de um ou dois anos mais tarde. Pollock, após haver produzido pinturas isoladas em branco e preto desde 1947, fez uma mostra completa delas em 1951. Mas coube a Franz Kline, que chegou depois, restringir-se permanentemente ao branco e preto, em grandes telas que eram como desenhos lineares monumentais. As evidentes alusões de Kline à caligrafia chinesa ou japonesa encorajaram a cantilena, já iniciada no caso de Tobey, a respeito de uma influência oriental generalizada sobre o "expressionismo abstrato". O fato de este país possuir uma costa no Pacífico oferecia uma ideia considerada útil para explicar o fato, de outra forma desconcertante, de que os americanos estavam finalmente produzindo um tipo de arte importante o suficiente para influenciar os franceses, sem falar dos italianos, ingleses e alemães.

Na verdade, nenhum dos "expressionistas abstratos" originários – muito menos Kline – sentiu mais que um interesse superficial pela arte oriental. As fontes de sua arte encontram-se inteiramente no Ocidente; as semelhanças com os modos orientais que podem ser encontradas nela são no máximo um efeito de convergência, e no mínimo, de acidente. E a nova ênfase no branco e preto está relacionada com algo que é talvez mais decisivo para a pintura ocidental do que para qualquer outra. O contraste de valor, a oposição de luminosidade e obscuridade das cores, tem sido o principal meio da arte pictórica ocidental, muito mais importante do que a perspectiva, para aquela ilusão convincente de tridimensionalidade que é o que mais a distingue de outras tradições de arte pictórica. O olho colhe suas primeiras impressões das diferenças quantitativas de iluminação, e é em sua ausência que ele se sente mais perdido. O branco e preto oferece a afirmação extrema dessas diferenças. O que está em jogo na nova ênfase americana no branco e preto é a preservação de algo – um recurso pictórico importante – que se suspeita esteja próximo do esgotamento; e o esforço de preservação é empreendido, neste como em outros casos, isolando e exagerando aquilo que se quer preservar.

E contudo o mais radical de todos os fenômenos do "expressionismo abstrato" – e o movimento mais revolucionário na pintura desde Mondrian – consiste precisamente num esforço de repudiar o contraste de valor como a base do projeto pictórico. Aqui novamente o cubismo se revelou uma tendência conservadora e até mesmo reacionária. Os cubistas podem ter desacreditado o sombreamento escultural ao parodiá-lo inadvertidamente, mas conseguiram restituir ao contraste de valor a sua antiga

proeminência como meio para o desenho e a forma como tais, desfazendo tudo o que os impressionistas e os impressionistas tardios, e Gauguin e os fauvistas, haviam feito para reduzir seu papel. Até suas últimas pinturas Mondrian se baseava no contraste de luz e sombra de forma tão implícita quanto qualquer artista acadêmico de seu tempo, e a necessidade desse contraste perdurou sem questionamento até mesmo na arte abstrata mais doutrinária. O *Branco sobre branco* de Maliévitch permaneceu um mero sintoma de exuberância experimental, e não implicava nada mais – como podemos ver pelo que Maliévitch fez depois. Até pouco tempo atrás, Monet, que era quem tinha ido mais longe na supressão do contraste de valor, era apontado como uma advertência até mesmo nos círculos mais ousados, e o atenuamento do *chiaroscuro* operado no final do século por Vuillard e Bonnard os impediu por um longo período de receber da vanguarda a atenção devida.

Foi talvez há doze anos que algumas das últimas pinturas de Monet começaram a parecer "possíveis" a pessoas como eu, mais ou menos na mesma época em que Clyfford Still emergiu como um dos pintores originais e importantes de nossa época – e talvez mais original, se não mais importante, do que qualquer outro de sua geração. Suas pinturas eram as primeiras pinturas abstratas *sérias* que eu vi quase completamente despojadas de referências decifráveis ao cubismo; depois delas, as primeiras filiações de Kandínski ao cubismo analítico tornaram-se mais aparentes do que nunca. E, como se viu, Still, juntamente com Barnett Newman, era um admirador de Monet.

As pinturas de que me lembro da primeira mostra de Still, em 1946, tinham uma inclinação para o simbolismo abstrato, com conotações "arcaicas" assim como surrealistas de um tipo muito vago naquele momento, e das quais as "pictografias" de Gottlieb e as "paisagens de sonho" de Rothko representam outra versão. Fiquei impressionado naquele momento com as silhuetas deliberadamente incertas de Still, que pareciam desafiar todas as considerações a respeito de plano ou enquadramento; o resultado então me parecia – e talvez ainda pareça – um tipo de arte em que tudo era permitido. As mostras subsequentes de Still, na galeria de Betty Parson, tinham uma maneira que me parecia totalmente diferente, mas ainda me chocavam por sua absoluta falta de controle. As poucas grandes áreas-forma verticalmente organizadas que compunham o Still típico daquela época – e que de fato continuam a compor o Still típico de hoje – eram excessivamente arbitrárias nos contornos e, para meu gosto, excessivamente quentes e secas nas cores e na qualidade da pintura. Lembravam-me, com desconforto, a decoração amadora vitoriana. Foi só em 1953, quando vi pela primeira vez um Still de 1948 sozinho numa parede, que comecei a ter uma ideia de sua qualidade

real. E depois de eu ter visto muitas outras pinturas dele isoladamente, essa sensação se tornou forte e definida. (E eu fiquei impressionado, além de qualquer outra coisa, como nunca me acontecera antes, com quanto a originalidade na arte podia ser perturbadora e causar estranhamento; quanto mais ela desafiar o gosto, mais teimosa e raivosamente o gosto resistirá a ela.)

Na verdade, foi Turner quem operou a primeira ruptura significativa com as convenções do *chiaroscuro*. Em seu último período ele agrupava intervalos de valor no limite luminoso claro da escala cromática, para mostrar como a luz do céu ou qualquer iluminação brilhante tendia a eliminar meios-tons e quartos de tons de sombreado e de sombra. Os efeitos pitorescos obtidos por Turner fizeram com que seu público o perdoasse de forma relativamente rápida pelo modo como ele havia dissolvido a forma escultural. Além disso, não se esperava que as nuvens, o vapor, a neblina, a água e a atmosfera tivessem formas definidas, e portanto o que nós agora entendemos como uma abstração ousada da parte de Turner era então aceito em última análise como mais um feito do naturalismo. O mesmo se aplica às últimas pinturas em tons cerrados de Monet. As cores iridescentes agradam sempre ao gosto banal, e quase sempre são aceitas como um substituto satisfatório para a verossimilhança. Mas até quando Monet escurecia ou turvava suas cores, o público de seu tempo não parecia fazer objeções. Pode ser que o apetite público pela cor pura ou simples, revelado por essa aceitação popular das últimas fases de Turner e Monet, significasse a emergência de um novo tipo de gosto pictórico na Europa, talvez como uma reação contra a cor vitoriana. Certamente, o que estava envolvido era um gosto não cultivado que ia contra a tradição elevada, e pode ser que o que se expressava fosse uma mudança subterrânea na sensibilidade ocidental. Isso também pode ajudar a explicar por que as últimas pinturas de Monet, após terem por tanto tempo feito a vanguarda estremecer, agora começavam a representar um ponto alto da arte revolucionária.

Não sei quanta atenção consciente Still dedicou a esse aspecto da pintura de Monet, mas sua arte intransigente tem seu próprio tipo de afinidade com o gosto popular ou o mau gosto. É o primeiro corpo de pintura que eu conheço que pede para ser chamado de whitmanesco no pior e no melhor sentido dessa palavra, entregando-se a gestos soltos e impetuosos, e desafiando certas convenções (como o *chiaroscuro*) da mesma forma *gauche* como Whitman desafiava a métrica. E exatamente como o verso de Whitman assimilava grandes quantidades de prosa retórica e jornalística gasta, a pintura de Still assimila parte da pintura mais gasta e mais prosaica de nosso tempo: neste caso, o tipo de pintura ao ar livre em cores outonais (e elas prevalecem independentemente da

estação) que pode ter se iniciado com o Old Crome e a escola de Barbizon, mas que só se difundiu entre pintores semipreparados depois que o impressionismo se popularizou. Apesar de sua homogeneidade surpreendente, esse tipo de pintura não é "primitivo"; seus praticantes geralmente desenham com uma aparência de correção acadêmica. Todos eles tencionam, além do mais, e de modo uniforme, conseguir uma vivacidade impressionista de efeitos de luz que está além de seu controle uniformemente inadequado das capacidades da cor a óleo, o que se deve, por sua vez, à sua verdadeira incapacidade de aprender como levar em conta as limitações da cor a óleo. Esses pintores tentam igualar o brilho da luz do sol com incrustações de tinta seca, e procuram extrair diretamente, a partir do tom específico e da densidade do grão de um pigmento, efeitos de luminosidade das pinturas ao ar livre que, como mostraram os próprios impressionistas, só podem ser obtidos ou aproximados por meio de *relações*. O processo da pintura se torna, para esses artistas semipreparados, uma corrida entre sombras quentes e luzes quentes em que ambas saem perdendo; o resultado é inevitavelmente uma pintura lívida, áspera com uma superfície quebradiça e desagradável. Exemplos desse tipo de paisagem são abundantes nas mostras ao ar livre ao redor de Washington Square e nos restaurantes de Greenwich Village, e eu imagino que eles sejam abundantes também na Europa. (Posso entender como é fácil cair na cor "agridoce" quando as luzes e as sombras não são inseridas previamente, e quando a tinta é retrabalhada e recoberta constantemente no esforço de aumentar seu brilho, mas não consigo de forma alguma entender por que os resultados devam ser tão uniformes e por que a legião daqueles que dedicam a maior parte de seu tempo a esse tipo de arte nunca consegue aprender nada além do que aprende.)

Still é o único artista que conheço que conseguiu transformar esse tipo de pintura demótico-impressionista, com seu calor escuro e sua superfície seca (não importa quantas mãos de verniz ou de resina transparente sejam aplicadas sobre ela), numa arte séria e sofisticada. E ele usou até mesmo em parte o desenho que acompanha essa espécie de "caipirice", a julgar pelos contornos de folha esfiapada e de couro esticado que perambulam por suas telas como suvenires dos grandes espaços externos americanos. Essas coisas podem estragar uma pintura ou torná-la esquisita de modo desanimador, mas, quando uma pintura como essa é bem-sucedida, ela representa a reabilitação de mais uma área deprimida da arte.

Mas o que é mais importante em Still, além de sua qualidade, é que ele indica para a pintura abstrata um caminho fora do cubismo tardio que pode ser adotado, como não acontece com Pollock, por outros artistas. Still é o único "expressionista abstrato" que fundou uma escola, e com isso estou querendo dizer que pelo menos dois dos muitos

pintores que ele estimulou e influenciou não perderam por isso sua independência. Barnett Newman é um deles, e talvez tivesse se realizado praticamente da mesma forma se nunca houvesse visto um Still. Embora Newman estenda faixas de cores em geral levemente contrastadas, seja em tonalidade ou em valor, ao longo ou abaixo de áreas "vazias" de tinta, ele não se interessa por linhas retas ou mesmo por superfícies planas; sua arte não tem absolutamente nada a ver com a arte de Mondrian, a de Maliévitch ou qualquer outro tipo de abstração geométrica. Seus contornos finos, retos, mas nem sempre com margens nítidas, e suas zonas de cor incandescente são meios para a visão tão amplos quanto qualquer outro expresso na pintura de nossos dias. Talvez tenha sido Still quem começou a abrir a pintura para seu meio e a entrelaçar áreas-forma, mas creio que Newman influenciou Still, por sua vez, na questão de uma verticalidade pura assim como na questão de um "vazio" ativado e pregnante. E ao mesmo tempo a cor de Newman funciona mais exclusivamente como *tom*, com menos recurso às diferenças de valor, de saturação ou de calor.

As pinturas imensas e tenebrosamente veementes de Newman constituem talvez o ataque mais direto já feito à pintura de cavalete. A rejeição de Mark Rothko a essa pintura é menos agressiva. O fato de que sua arte pareça, além do mais, dever tanto a Newman como a Still (Rothko, na verdade, tornou lateral a linha vertical do primeiro) não diminui em absolutamente nada sua independência, singularidade ou perfeição. Assim como não o faz o fato de que a originalidade da cor de Rothko, como a originalidade da cor de Newman e de Still, se manifeste antes de mais nada em uma tendência constante a usar cores quentes; nem mesmo o fato de que, como Newman (embora neste caso tenha sido Rothko quem provavelmente exerceu a influência), ele pareça impregnar de tinta a tela para obter um efeito de tintura e evitar as conotações de uma camada de tinta discreta *sobre* a superfície. (Na verdade, os dois ou três blocos de cor sombria mas quente que compõem a pintura típica de Rothko alcançam seu efeito porque são aplicados numa fina camada sobre as outras cores.) Onde Rothko talvez mais se distingue de Newman e de Still é na sua vontade de aceitar alguma coisa da arte francesa *depois* do impressionismo; sinto que seu modo de insinuar alguns contrastes de tons quentes e frios trai uma lição que ele aprendeu com Matisse. Mas isso, novamente, explica muito pouco. A sensualidade firme e simples e o esplendor das pinturas de Rothko pertencem inteiramente apenas a ele.

Um novo tipo de planura, que respira e pulsa, é o produto do calor escurecido, que abafa os valores, das cores usadas nas pinturas de Newman, Rothko e Still. Suas superfícies, rompidas por uma quantidade relativamente pequena de incidentes no desenho ou na

estrutura, exalam cor com um efeito envolvente que é realçado pelo próprio tamanho. Reage-se ao ambiente tanto quanto à pintura pendurada na parede. Mas ainda assim, no final, reage-se à pintura como pintura, e essas pinturas, como todas as outras, ou se afirmam ou caem por sua unidade percebida a partir de um único olhar. Surge a questão de onde termina exatamente o pictórico e onde começa o decorativo, mas a questão é superada. A pretensão artística talvez seja o grande defeito desses três pintores, mas não se trata da pretensão artística do decorativo.

O que há aqui de mais novo, e irônico, é o fato de Newman e Rothko recusarem que sua linearidade derive do cubismo ou se relacione de qualquer forma com o cubismo. Mondrian *tinha* de aceitar suas linhas retas, e Still teve de aceitar as linhas laceradas e errantes deixadas por sua espátula. Rothko e Newman, entretanto, recusaram-se a abandonar a geometria cubista pelo caminho que Still lhes mostrou. Eles preferiram *escolher* seu caminho de fuga a serem compelidos a ele; e, ao escolher, eles preferiram escapar da geometria através da própria geometria. Suas linhas retas, especialmente as de Newman, não ecoam as linhas do enquadramento, mas as parodiam. A pintura de Newman se torna ela própria totalmente enquadramento, como ele mesmo deixa claro em três pinturas especiais que fez – pinturas de noventa centímetros a um metro de altura mas com somente trinta a cinquenta centímetros de largura, que são cobertas apenas por duas ou três faixas verticais de cor. O que se destrói são a noção e o sentimento cubistas, e imemoriais, da borda da pintura como um limite; com Newman, a borda da pintura é repetida internamente, e *faz* a pintura, em vez de ser meramente *ecoada*. As bordas limitantes das telas maiores de Newman, descobrimos agora, agem exatamente como as linhas dentro delas: dividindo, mas não separando, ou circunscrevendo, ou limitando; para delimitar, mas não para limitar. As pinturas não se fundem com o espaço circundante; elas preservam – quando bem realizadas – sua integridade e unidade distintas. Mas elas tampouco estão ali no espaço como objetos isolados e insulados; em resumo, elas mal são pinturas de cavalete – e, por não o serem, escaparam das associações com o "objeto" (e com o objeto de luxo) que se vinculam cada vez mais à pintura de cavalete. As pinturas de Newman devem ser chamadas, finalmente, de "campos".

O mesmo pode ser dito também das pinturas de Still, mas elas demonstram outra coisa, que é mais fácil compreender. Os antigos mestres tinham o enquadramento em mente porque ele era necessário, quisessem eles ou não, para integrar a superfície e lembrar ao olho que a pintura era plana; e isso tinha de ser feito em certa medida pela insistência na forma da superfície. O que havia sido uma mera necessidade para os

antigos mestres tornou-se uma urgência para Cézanne quando suas pinturas começaram a se aplainar por conta própria. Ele precisou recorrer a um desenho e a uma estrutura que fossem mais geométricos, ou regulares, do que os dos antigos mestres porque tinha de lidar com uma superfície que havia se tornado hipersensível pela drenagem da ilusão escultural por trás dela. Só era possível impedir que as bordas irrompessem nessa superfície retesada mantendo-as regulares e semigeométricas, de maneira que elas ecoassem mais insistentemente a forma do enquadramento; com a mesma finalidade também era útil orientar as bordas, fossem elas regulares ou não, segundo eixos claramente verticais ou horizontais correspondentes àqueles do topo, da base e dos lados do enquadramento. Esse era o sistema herdado pelos cubistas, mas que o cubismo tardio converteu num hábito inibidor. A grande "intuição" de Still foi reconhecer que as bordas de uma forma podiam se tornar menos manifestas, portanto menos nítidas, pelo estreitamento do contraste de valor que sua cor estabelecia com as cores adjacentes a ela. Isso permitia ao artista desenhar e projetar com maior liberdade na ausência de uma ilusão de profundidade suficiente; com a atenuação dos contrastes de luz e sombra, poupavam-se à superfície as súbitas dissonâncias e choques que poderiam resultar da "complicação" do contorno. Kandínski, no início, talvez tenha tido um vislumbre dessa solução, mas, se o teve, foi pouco mais que um vislumbre. Pollock teve mais que isso: em várias de suas imensas telas "borrifadas" de 1950 – *Um* e *Vapor de alfazema* –, assim como em *Número um*, 1948, ele literalmente pulverizou os contrastes de valor em uma poeira vaporosa de claros e escuros mesclados em que toda sugestão de um efeito escultural era eliminada. (Mas em 1951 Pollock passou para o outro extremo, como se num violento arrependimento, e fez uma série de pinturas, somente em pretos lineares, que desdiziam quase tudo que ele havia dito nos três anos anteriores.)

Restou para Still, portanto, não apenas definir a solução, mas também torná-la viável. Isso – juntamente com a personalidade de Still – talvez explique o número atual de seus seguidores. Talvez também explique por que William Scott, um pintor inglês, dizia que a arte de Still era a única completa e originalmente americana que ele havia visto. Isso não é necessariamente um elogio – Pollock, que é menos "americano", apesar de toda a publicidade em contrário, tem uma visão mais ampla, e Hofmann, que nasceu e foi criado no estrangeiro, é capaz de mais variedade real –, mas Scott pretendia realmente fazer um elogio.

Quando começaram, os "expressionistas abstratos" tinham a timidez tradicional dos artistas americanos. Eles estavam bem conscientes do destino provinciano que espreitava à sua volta. Os Estados Unidos ainda não haviam dado uma única contribuição à

tendência dominante da pintura ou da escultura. O que unia os “expressionistas abstratos”, mais que qualquer outra coisa, era sua resolução de romper com essa situação. Hoje, a maioria deles (juntamente com um escultor, David Smith) já o fez, seja no sucesso, seja no fracasso. Mesmo que outras coisas permaneçam duvidosas, a “centralidade”, a ressonância do trabalho destes artistas está assegurada.

Quando digo, além do mais, que uma galáxia semelhante de talentos fortes e originais não foi vista na pintura desde os dias do cubismo, posso ser acusado de exagero chauvinista, para não falar de falta de sentido de proporção. Mas não faço maiores concessões à arte americana do que às outras. Na Bienal de Veneza de 1954, vi como a exposição de De Kooning envergonhou não somente a exposição vizinha de Ben Shahn, mas também a de todos os outros pintores de sua idade ou mais jovens nos outros pavilhões. A impressão geral é ainda a de que a probabilidade de produzir uma arte de grande excelência neste país é a mesma que há de produzir um grande vinho. Quanto à literatura – sim, nós sabemos que fizemos algumas coisas grandes nesse campo; os ingleses e franceses nos disseram. Agora eles podem começar a nos dizer o mesmo sobre nossa pintura.

O FINAL DOS ANOS 30 EM NOVA YORK [1957 / 1960]

A 8th Street entre a 6th e a 4th Avenues era o centro da vida artística da Nova York que eu conheci no final dos anos 30. Ali, o projeto de arte WPA[53] e a escola de Hofmann se sobrepunham. O grande acontecimento, na minha opinião, era a exposição anual do grupo American Abstract Artists. Entretanto, nenhuma das figuras que dominavam essa cena – Arshile Gorky, John Graham, Willem de Kooning, Hans Hofmann – pertencia aos Abstract Artists nem tinha bons empregos no projeto, e o próprio Hofmann era o único que estava ligado à sua escola. Gorky e De Kooning, eu conhecia pessoalmente; Hofmann, eu admirava e ouvia de longe; Graham, eu não conhecia nem de vista, e só encontrei em meados dos anos 40 após ele ter renunciado (como ele dizia) ao modernismo, mas eu tinha consciência de que ele era uma presença importante, tanto como artista quanto como conhecedor. As pessoas que eu mais encontrava eram Leonore (Lee) Krasner, que ainda não era casada com Jackson Pollock, e seus colegas da escola de Hofmann. Sendo uma pessoa de fora, eu não sabia de tudo o que estava acontecendo, e grande parte do que eu sabia, não entendia completamente. Depois, por cerca de dois anos, 1941-43, como editor da *Partisan Review*, fiquei praticamente sem contato com a vida artística.

A arte abstrata era o principal assunto entre os pintores que conheci no final dos anos 30. A política radical estava na cabeça de muitas pessoas, mas para esses artistas em particular o realismo socialista estava tão morto quanto o American Scene. (Embora isso não seja, nem de longe, tudo o que acontecia com a política na arte daqueles anos; algum dia será preciso contar como o "antistalinismo", que começou mais ou menos como "trotskismo", tornou-se arte pela arte, e dessa forma abriu caminho, heroicamente, para o que viria depois.) Naqueles dias a 57th Street era tão distante quanto a prosperidade; ia-se até lá para ver arte, mas a relação real que se estabelecia com a atmosfera do lugar era a mesma que um turista teria. Nenhuma das pessoas que eu conhecia havia ainda feito uma exposição em Nova York; muitas delas ainda não tinham exposto sequer um único exemplo de sua obra. Um pouco mais tarde eu encontrei George L. K. Morris, que era um dos líderes dos American Abstract Artists; ele morava em *uptown*, na zona elegante, e comprava obras de arte, mas minha impressão era de que sua atitude com relação à 57th Street era quase igualmente distante. O Museum of Modern Art de alguma forma preencheu esse vácuo, mas ele ainda pertencia mais ao "*establishment*" e ao "*uptown*" do que ao "*downtown*". Todos aprendiam muito no museu, especialmente sobre Matisse e Picasso, mas ali a gente não se sentia em casa. Alfred Barr (esse campeão inveterado da

arte menor) apostava num retorno à natureza naqueles anos, e uma solicitação dos American Abstract Artists de fazer uma de suas exposições anuais no museu foi recusada com a insinuação de que o caminho que eles adotavam havia se tornado um beco sem saída.

Os artistas que eu conheci constituíam apenas uma pequena parte do mundo artístico do *downtown*, mas pareciam bastante indiferentes ao que acontecia fora de seu círculo imediato. Da mesma forma, a maioria deles ficava afastada da política da arte, embora não da política como tal. O sucesso mundano parecia tão remoto que não era nem cogitado, e não se invejava nem secretamente aqueles que o possuíam. Em 1938 e 1939, eu frequentava as aulas noturnas de pintura viva do WPA, e quando pensava em levar a pintura tão a sério quanto havia pensado mais ou menos em fazer antes de entrar na universidade, a recompensa mais alta que eu imaginava obter era uma reputação privada do tipo da que possuíam na época Gorky e De Kooning, a qual não parecia aliviar nem um pouco sua pobreza.

Muitos dos artistas que eu conhecia liam as revistas de arte de Nova York, mas só por um respeito supersticioso pelo papel impresso que eles compartilhavam com a maioria das outras pessoas; não levavam realmente a sério o que liam. As publicações de arte que vinham da França, sobretudo os *Cahiers d'Art*, eram uma outra história; essas publicações informavam sobre as últimas produções de Paris, o único lugar que realmente importava. Por algum tempo a pintura parisiense exerceu uma influência talvez mais decisiva na arte de Nova York através de reproduções em branco e preto do que a de exemplos diretos, o que, se à primeira vista pode parecer um mal, acabou se revelando providencial, porque permitiu a alguns americanos desenvolverem um sentido de cor mais independente, ainda que mais graças à má compreensão ou à ignorância. E de qualquer forma podia-se aprender mais sobre cor com Hofmann, na medida em que se tratava apenas de aprender, do que com Picasso, Miró ou Klee. Na verdade, como vejo agora, podia-se aprender mais sobre a cor de Matisse com Hofmann do que com o próprio Matisse. Entre as coisas mais decepcionantes para muitos de nós na nova pintura francesa que chegou até aqui logo depois da guerra estava precisamente sua cor, na qual víamos até mesmo o exemplo de Matisse ser usado para enfraquecer a expressão pessoal.

A maneira arabesca do Picasso do início e da metade da década de 30, com sua cor pesada e *cloisonnée*, exerceu uma influência obsessiva de 1936 até depois de 1940, e talvez até mais tarde. Mas Mondrian, Léger, Braque e Gris também estavam no primeiro plano. E quase todos, conscientes ou não deste fato, aprendiam com Klee, que proporcionou a melhor chave para o cubismo como um cânone estilístico flexível, "que-

serve-para-tudo". O cubismo abstrato e semiabstrato (que eu vejo como parte daquilo que gosto de chamar de cubismo tardio, embora o cubismo abstrato já tivesse surgido na obra de Picabia, Delaunay, Macdonald-Dwright e outros antes de 1914) dominava as exposições anuais dos American Abstract Artists, que eram extremamente importantes para o aprendizado mútuo, e nas quais alguns pintores abstratos ficavam sabendo pelo menos aquilo que *não* queriam fazer. Hans Hofmann, em suas aulas e em uma série de palestras realizadas em 1938-39, nos lembrava, entretanto, que a pintura de alto nível exigia mais que o projeto cubista. (Para mim, que estava só começando a aprender a ver a arte abstrata, essas palestras foram cruciais.) Ao mesmo tempo ninguém no país, então ou depois, entendia o cubismo tão profundamente quanto Hofmann.

Olhando para trás, sinto que a questão principal para muitos dos pintores que conheci era quanta autonomia pessoal era possível alcançar dentro daquilo que começava a parecer a limitação paralisante da abstração do cubismo tardio. Afastar-se completamente do cânone cubista parecia impensável. E era como se a resposta ou solução tivesse de esperar por uma assimilação mais completa de Paris. Não que se esperasse que Paris fornecesse a resposta completa, mas se acreditava que Nova York precisava se equiparar a Paris para poder colaborar no fornecimento dessa resposta. Parece-me que é por essa razão que Miró se tornou um fator decisivo naquele momento. Seu exemplo e seus procedimentos eram vistos como a abertura de um novo caminho *dentro* do cubismo tardio; os contornos ainda precisavam ser clareados e bem ajustados ao quadro, mas pelo menos não precisavam mais ser postos no lugar, à força. Também entrou em cena a influência de Matisse, mais penetrante e geral, e portanto menos direta; a essa influência (assim como à de Hofmann), artistas tão diferentes quanto Pollock e Rothko devem aquele relaxamento da superfície da pintura que constituiria o traço comum mais imediato da nova pintura americana. A mesma influência foi basicamente responsável, além do mais, pela versão especificamente "expressionista abstrata" da *grande* pintura; a imensa *Banhistas à beira do rio*, de Matisse, 1916-17, que está agora no Chicago Art Institute, esteve por muito tempo no saguão da Galeria Valentine, onde eu mesmo a vi com frequência suficiente para me sentir capaz de copiá-la de memória. Por outro lado, as primeiras pinturas abstratas de Kandínski, que podiam ser vistas numa quantidade incomum no Museum of Non Objective Art (hoje no Guggenheim), só constituiriam uma influência tangencial ao cubismo tardio na primeira metade da década de 40, quando tiveram sobre Gorky um efeito libertador análogo àquele que já haviam exercido sobre Miró cerca de vinte anos antes.

Creio que uma das principais diferenças entre a situação da pintura de vanguarda da

8th Street no final dos anos 30 e a de outros lugares – uma diferença que ajuda a explicar a ascensão da pintura americana na década de 40 – era que naquela época Matisse, Klee, Miró e o primeiro Kandínski estavam sendo levados mais a sério na 8th Street do que em qualquer outro lugar. Devemos lembrar que os três últimos não eram realmente aceitos em Paris até depois da guerra, e que nas décadas de 20 e 30 a influência de Matisse agia mais como um calmante do que como um estimulante na pintura da *rive gauche*. Pode-se dizer que por volta de 1940 a 8th Street havia alcançado Paris de um modo como a própria Paris ainda não havia alcançado a si mesma, e que um punhado de pintores de Nova York então desconhecidos possuía a cultura pictórica mais madura da época.

Não posso dizer se Gorky, Graham, De Kooning ou Hofmann tinham consciência de que o problema e o desafio era superar o provincianismo que havia sido o destino da arte americana até então. Talvez o fato de todos os quatro terem nascido no exterior tivesse algo a ver com sua timidez nessa questão. Uma vez ouvi Gorky, que estava obcecado com a noção de que a cultura era europeia por definição, que constantemente revisitava os mestres antigos bem como os modernos e que levava no bolso um pequeno livro de reproduções de Ingres, dizer que ficaria satisfeito se conseguisse obter só "um pouquinho" da qualidade de Picasso. De Kooning, que já era uma força completa e independente em meados dos anos 30, e talvez o pintor mais forte e mais original do país naquela época, parecia excessivamente condicionado por seu temor reverencial por Paris. Mesmo Hofmann, embora menos intimidado pela cultura como tal, parecia, por suas palestras e pelos relatos de seus alunos, subentender que a luz mais brilhante continuaria a vir do leste. (Teria sido difícil supor naquela época, embora talvez não devesse ser, que a própria arte de Hofmann ainda se encontrava em processo de amadurecimento.)

Foi só durante a guerra e um pouco depois que me dei conta da presença de Robert Motherwell e Jackson Pollock, de Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Mark Rothko e Clyfford Still. Sei que em 1943 Pollock considerava que qualquer tipo de arte americana que não pudesse competir em pé de igualdade com a arte europeia não merecia ser levada em conta. E tenho a impressão de que Gottlieb e Rothko, talvez seguindo a liderança de Milton Avery, sentiram-se desafiados mesmo antes pela necessidade de romper com a tutela francesa; assim como, a seu modo, Newman e Still.

Na 8th Street essa questão não parece ter sido levantada até muito mais tarde, quando ela passou a ser a 10th Street. E embora a independência – e, mais que a independência, a liderança – da arte americana começasse a ser proclamada ali no início dos anos 50 com mais eloquência do que em qualquer outro lugar, uma lealdade implícita ao que era

uma noção essencialmente francesa de "boa" pintura persistiu na 10th Street como não aconteceu para a maioria dos pintores nomeados no parágrafo anterior. Gorky, De Kooning e depois Bradley Walker Tomlin e o mais recente Franz Kline pareciam apoiar essa noção, e é essa, me parece, a razão pela qual eles foram celebrados e imitados pelos pintores do *downtown* como Pollock nunca foi.

O que a 10th Street herdou da 8th, juntamente com algumas das personalidades, foi uma obsessão pela cultura – a cultura pictórica e a cultura em geral. Mas, enquanto na 8th Street essa obsessão estivera relacionada com aspectos relevantes, na 10th (com seu clube de artistas) ela se tornou uma preocupação basicamente com cerimônias, formas e etiquetas; o que se buscava era mais a respeitabilidade da cultura do que sua substância. O esforço original da 8th Street para ultrapassar o provincianismo foi continuado de um modo que só serviu para reforçá-lo. Se a 8th Street do final dos anos 30 e começo dos anos 40 pretendia se equiparar a Paris, a 10th Street nos anos 50 viu Nova York ficar atrás de si mesma.

LITERATURA

UMA RESENHA DE T. S. ELIOT [1950 / 1956]

Sem esquecer de Aristóteles, Johnson, Coleridge, Lessing, Goethe, alguns franceses do século XIX, Ezra Pound ou o primeiro Kenneth Burke, ouso sugerir que T. S. Eliot talvez seja o melhor de todos os críticos literários. As primeiras credenciais de um crítico são o seu gosto, mas elogiar o gosto de outra pessoa é o mesmo que dizer que esse gosto concorda com nosso próprio gosto, e portanto prefiro não dizer que Eliot é grande devido ao seu gosto. Eu diria, sim, que ele é grande por seus *insights* na evidência do gosto, e por sua lealdade ao relevante. Não é preciso concordar com Eliot sempre para apreciar e ser iluminado por essa lealdade; na verdade, quando o "conteúdo" de sua crítica é posto de lado, as virtudes de seu gênio ou "forma" – que consistem precisamente em sua relevância – tornam-se ainda mais flagrantes.

Em um ensaio de 1923 chamado "As funções da crítica", Eliot escreve que "[…] um crítico deve ter um sentido do fato extremamente desenvolvido". Sua elucidação nesse mesmo ensaio do que ele quer dizer com isso não ajuda muito – o que consigo recolher de tudo é que fatos sobre uma obra de arte são preferíveis a suas interpretações. Mas, se as implicações da própria prática de Eliot podem servir de evidência, é legítimo interpretá-lo, de acordo com ele mesmo, como dizendo que o principal fato sobre uma obra de arte literária não é o que ela *significa*, mas o que ela *faz* – como ela funciona, com que eficácia ela funciona, como arte. Há algo quase científico na consistência com que o método de Eliot busca essa ordem do fato.

Os julgamentos estéticos não podem, obviamente, ser provados ou demonstrados; a evidência que os sustenta pode ser apontada, mas nunca pode compelir à nossa confirmação da forma como podem fazê-lo as proposições lógicas ou empíricas. Entretanto, ao escolher o tipo de evidência a ser apontada para sustentar seus julgamentos, o crítico literário ou de arte – pelo menos idealmente – tem tanta obrigação de ser relevante quanto o cientista. Não é, portanto, tão surpreendente que a grande era do positivismo tenha produzido a suprema crítica literária. E que ela tenha também produzido a crítica de arte de Roger Fry e mesmo as simplificações excessivas de Clive Bell. A noção de "forma significante" estava muito presente no ambiente inglês por volta de 1914, e eu não posso deixar de pensar que essa tentativa de isolar o fator essencial na experiência da arte visual teve algum efeito sobre o jovem Eliot. A poesia "pura" antecede a pintura "pura" (significativamente, Fry traduziu e anotou Mallarmé), mas a crítica de arte "pura" antecede a crítica literária "pura"; o crítico de arte séria se encontra sob maior pressão quanto à sua pertinência simplesmente porque suas

digressões tendem a permanecer por mais tempo; ele lida com um meio mais opaco, e não pode ater-se tão plausivelmente ao sorriso afetado de Mona Lisa quanto o crítico literário pode fazer a respeito da neurose de Hamlet.[54] Eliot, como crítico literário, recusou-se a se abrigar atrás dessa diferença. E o mesmo fez Pound – mas se só Eliot se realizou como crítico, foi porque seu sentido de relevância era infinitamente mais constante, mais "científico".

Uma edição nova e ampliada dos *Ensaios escolhidos* de Eliot é a ocasião certa para estes comentários. Relendo os primeiros ensaios, aqueles de *The Sacred Wood*, eu já não fico tão assustado, e encontro mais coisas de que discordar. Entretanto, continuo a me sentir provocado e estimulado. Mesmo onde Eliot está, na minha opinião, errado, ele continua a lançar luz – mais luz do que a maioria dos outros críticos quando não estão errados. Esse talvez seja o mais alto elogio que se possa fazer a um crítico.

Com o passar do tempo a gravidade característica do estilo de Eliot tornou-se um pouco artificial, e seus sobretons intimidatórios tornaram-se mais reconhecíveis pelo que são. Pouca coisa nisso desfigura sua substância, entretanto, até que ele comece a voltar sua atenção para assuntos não literários – ou seja, até a metade da década de 20, quando ele para de ser um crítico literário "puro". Não acho que seja nenhum tipo de animosidade contra a religião autoconsciente ou contra uma posição política assumidamente conservadora que me faz concluir que a crítica de Eliot, como sua poesia, começa a decair em qualidade mais ou menos na mesma época.

Talvez fosse melhor, no entanto, que os méritos da poesia de Eliot fossem tomados com um pouco menos de fé. Tenho a impressão paradoxal de que ele foi menos espontâneo como poeta que como crítico. Uma suspeita de *tour de force*, de manipulação oculta paira sobre a maior parte de sua poesia; ele não tem metade do talento natural e infatigável em poesia de um Yeats ou um Auden. (Não faz diferença o fato de que cerca de meia dúzia de seus poemas continuarão a assombrar-me como poucas outras coisas que já li. Isso tem a ver com a época em que comecei a ler poesia. Há coisas na poesia de Eliot que nunca conseguirei ver objetivamente porque elas se tornaram parte de mim há muito tempo. Mas desde então não surgiram críticos para quem isso não é verdadeiro?)

The Art of T. S. Eliot, de Helen Gardner, contém muita coisa aguda e esclarecedora. Miss Gardner lê cuidadosamente e bem, e, com uma notável exceção, não extrai mais daquilo que lê do que pode afirmar a partir de sua *experiência* daquilo que lê. Ela tem aquele instinto correto de todos os verdadeiros amantes da arte que os leva a encontrar

encanto precisamente naquilo que a arte suspende para além do alcance do discurso ou da explicitude. Mas seu livro é prejudicado pelo que considero um erro radical de julgamento; ela considera os *Quatro quartetos* a realização suprema de Eliot, e não parece encontrar problema neles em nenhum sentido.

"Burnt Norton" é o único desses poemas que sinto ser verdadeiramente bem-sucedido como arte. Os outros quartetos me impressionam como versões infladas de um estado mental que recebeu expressão mais adequada, e mais direta, em "Quarta-feira de Cinzas". Início e culminação de um dos estilos tardios de Eliot, "Quarta-feira de Cinzas" revela uma integridade e uma *progressão* de sentimento que são raras em outras partes de sua poesia, cuja grande parte, bem ou malsucedida, acaba sendo uma "modulação de estados de ânimo". Mas depois de "Quarta-feira de Cinzas", e depois dos poemas "Ariel", há um uso crescente de preenchedores; os efeitos métricos de Eliot, abertos desde o início aos ritmos swinburnianos, escorregam mais frequentemente para uma mera complicação ou melodia fácil, e ele perde toda capacidade de fazer rimas convincentes (veja, por exemplo, as seções *cantabile* dos *Quatro quartetos*). E, como sabemos, fraquezas e incertezas técnicas são quase sempre sintomas de algo mais fundamental.

Talvez a fonte mais profunda das falhas recentes de Eliot já pudesse ser detectada em seus sucessos anteriores, e em seus primeiros sucessos. Suas sequências de montagem, com suas abruptas mudanças de foco, são ganhos importantes para a arte do verso, mas também compensam uma incapacidade de avançar uma ação ou um sentimento através de algo que eu chamaria de transições incrementais. Essa não é uma incapacidade peculiar a Eliot entre os líderes do modernismo de sua geração. Yeats não sofre dela, mas escritores como Pound, Wyndham Lewis e William Carlos Williams sofrem – e sofrem quase patologicamente. Seja em verso ou em prosa, Pound procede – quando procede – por tropeços; o apoio crescente de seu verso em construções no particípio presente trai o que na verdade é um tipo de inércia de imaginação; sua melhor poesia original, como sua melhor crítica, nunca foi suficientemente sustentada para representar mais que passagens. Nem Williams, que parece quase igualmente incapaz de se mover de forma encadeada em uma direção fixa, pode reivindicar mais que alguns poemas completamente realizados.

Essas falhas da parte dos grandes modernistas (cujo significado e cujas razões são muito mais que pessoais) já foram percebidas antes. O que não foi percebido suficientemente é como essas falhas foram dissimuladas, e assimiladas, na crítica moderna, onde acabou-se assumindo que a unidade e o desenvolvimento de uma obra de arte literária podem ser satisfatoriamente estabelecidos simplesmente exibindo-se conexões técnicas, tópicas, esquemáticas ou puramente lógicas entre suas várias partes. E

é como se não fizesse nenhuma grande diferença se o próprio escritor ou seu exegeta tivesse feito a exibição – como se tudo o que contasse fosse o mero registro.

O título coletivo dos *Quartetos* pode ser entendido como uma indicação de que Eliot organizou cada um deles em uma analogia com a forma sonata em música, e Miss Gardner parece pensar que é suficiente apontar esse fato para converter essa analogia em uma realidade artística bem-sucedida. Entretanto, a arte é uma questão de autoevidência e sentimento, e das inferências do sentimento, mais que de intelecção ou informação, e a realidade da arte só é revelada na experiência, não na reflexão sobre a experiência. Na música, não menos do que na literatura, a forma se torna real através da coerência – que prende a atenção e envolve a emoção – com que momentos num número infinitamente divisível precedem e sucedem uns aos outros. Essa coerência, que pode ser chamada de coerência *dramática* ou climática, porque cada momento discreto é um momento ou de antecipação ou de culminação, não pode ser chamada à existência; ou ela está ou não está ali na experiência de uma obra de arte musical ou literária. Nem é possível que nenhum dos mecanismos da forma crie coerência automaticamente; a coerência dramática ou está ali ou não está na substância do sentimento, ou inspiração – ou como quer que se queira chamá-la –, de onde a obra parte em primeiro lugar; mecanismos de forma e estrutura são somente aspectos ou instrumentos dessa substância.

A questão da forma na literatura reduz-se à questão de uma sucessão correta das partes. Onde essa correção é alcançada, forma e conteúdo se tornam verdadeiramente inseparáveis. A inseparabilidade não deve ser confundida, entretanto, com a identidade. Unidade de forma não implica necessariamente unidade temática lógica, não importa quanto a obra em discussão seja bem-sucedida como arte, e o que é verdadeiro para o conteúdo ou tema não vale necessariamente para a forma – ou pelo menos não para os propósitos da crítica. Toda essa questão é invocada por aqueles que reivindicam uma integridade artística e uma coerência lógica para os *Cantos* de Pound simplesmente porque cada canto é confinado a um ou dois tópicos que são retomados em cantos subsequentes. Argumentar dessa forma é como dizer que a unidade artística da *Divina comédia* é assegurada pela unidade lógica da noção medieval de vida após a morte. Uma parte muito grande da crítica moderna se reduz, sob uma leitura "cuidadosa", a falácias tão elementares quanto essa.

A chamada obscuridade da literatura moderna tem, é claro, muito a ver com a nova ênfase na exegese. Quando o significado manifesto de uma obra não pode mais ser tido como certo, a crítica é forçada – ou parece forçada – a fazer a explicação do texto da obra antes de fazer qualquer outra coisa. Mas a experiência nos mostrou agora que o

sentido e a forma de um poema ou um romance "obscuro" podem ser compreendidos para os propósitos da arte sem serem "resolvidos". Parte do triunfo da poesia moderna é, na verdade, ter demonstrado a grande extensão que o verso pode atingir sem um significado *explícito* e mesmo assim não sacrificar nada de essencial de seu efeito como arte. Aqui como antes, a arte bem-sucedida pode explicar-se a si própria. E isso não pretende negar que nós precisamos nos habituar por cerca de mais de um quarto de século à poesia moderna para poder enxergar isso. E também não pretende negar que a exegese e a leitura "atenta" trouxeram alguns benefícios. É só que elas provaram surpreendentemente, ou de modo decepcionante, oferecer muito pouco naquela ordem do fato à qual me referi antes ao elogiar a crítica do próprio Eliot: o tipo de fato que é decisivo para a literatura na medida em que ela é arte.

UM ROMANCE VITORIANO [1944]

É característico dos mais robustos romancistas vitorianos que tanto seus personagens como seus cenários se tornem exagerados. Para um escritor como Trollope, as óbvias considerações formais vinham por último, e ele estava sempre pronto a sacrificar a forma planejada de uma obra de ficção às resistências e aos desvios que encontrava ao escrevê-la. Assim como em Dickens, um personagem que insistisse com força bastante podia arrancar mais que o espaço a ele destinado.

Pela vitalidade curiosa que um de seus personagens arroga a si mesmo, *The American Senator* ascende a um âmbito que Trollope talvez não tenha previsto, e torna-se um dos mais curiosos e interessantes romances em língua inglesa. O fato de que ele tenha recebido tão pouco reconhecimento até agora deve ser atribuído a falhas de sua estrutura, que oscila para um lado e para outro através de três narrativas paralelas que mal se relacionam uma com a outra a não ser num sentido anagógico, que, como toda anagogia, é ilusório.

A história principal e "séria" de *The American Senator* é o romance vacilante – talvez porque ocorra no Purgatório – entre Reginald Morton e Mary Masters, uma peça vitoriana que é salva apenas parcialmente por seus incidentes. Reginald é um recluso estudioso, um membro da pequena nobreza, amargurado por alguma razão inadequada, casto, emotivo, fumante de cachimbo, com um orgulho byroniano – um tipo à Brontë em quem Trollope não está suficientemente interessado para resgatá-lo daquilo que já era uma convenção ficcional em desuso, e a quem ele permite desempenhar seu pequeno papel. Larry Twentyman, um fazendeiro jovem modestamente próspero, está freneticamente apaixonado por Mary, filha do advogado local e um poço de virtudes negativas. Ela prefere Reginald, que é muito mais romântico apesar de seus quarenta anos. Era virtualmente impossível na época de Trollope – e talvez ainda seja – que qualquer pessoa posicionada abaixo da classe média alta parecesse romântica, a não ser que tivesse cometido um crime ou fosse um verdadeiro artista. Larry está longe de qualificar-se em qualquer uma dessas categorias. Mesmo assim, como personagem de ficção, ele tem toda a vitalidade que falta a seu rival. Os problemas de Larry são orgânicos e não podem ser resolvidos pelo esclarecimento de mal-entendidos; ele está irremediavelmente em apuros, e o *pathos* dessa situação, que não é exclusivamente vitoriana, é sempre prolongado. Ele mora no limbo reservado pelos ingleses (como parece a um estrangeiro) àqueles que não são bem cavalheiros ou damas, mas que tampouco são completamente plebeus. Trollope observa com verdadeira crueldade:

“Havia nele uma elegância um pouco além da conta – só um toque de insolência – que uma educação melhor poderia ter evitado”. Reginald censura com dentes cerrados o chapéu *billycock* de Larry (uma espécie de chapéu-coco), e todos, até quem não deveria fazê-lo, o chamam pelo primeiro nome.

O que realmente causa pena na desesperançada busca de Larry é a suspeita de que o que está na base da rejeição de Mary por ele é o esnobismo. Trollope – e isto atesta seu grande instinto de romancista – quer levar em conta, mas não admitir, a suspeita, e tenta invalidá-la fazendo com que a vulgar madrasta de Mary a expresse comicamente, e também dando a Reginald um avô materno que é um hospedeiro canadense – razão pela qual Reginald também é alvo de certa desconsideração. Mas a suspeita só faz florescer; Trollope infunde uma excessiva vitalidade autônoma em alguns de seus personagens, e as arengas da madrasta de Mary em seu esforço para persuadir Mary a aceitar Larry são as falas mais vivas do romance. Obviamente, o autor consente com os motivos esnobes de Mary, e sabe que seus leitores também – talvez não em princípio, mas certamente na prática, e Trollope foi o ficcionista que foi porque sabia como relativizar o princípio em nome da prática. E ele também sabe, e seus leitores sabem, que 250 libras a mais de renda anual teriam tornado Larry um cavalheiro, com toda a sua insolência.

A trama secundária de *The American Senator*, a caça ao marido por parte de Lady Arabella Trefoil entre as listas da sociedade inglesa, acontece no Inferno, e é a veia mais rica do livro, como geralmente são os episódios no Inferno. Como não estão envolvidas relações de classe, só a crítica da classe alta, em seus próprios termos, Trollope escreve aqui com pena mais livre e mais dura.

Para ele, a depravação da vida na “Europa” não tem nada de tão esotérica quanto tinha para James, e não precisa ser revelada arrancando-se seus véus. A inferioridade da família Trefoil é apresentada com o que James – como um profissional – talvez tivesse considerado, além do mais, uma literalidade excessiva; entretanto, as cenas em que o pai, a mãe e a filha fazem confidências uns aos outros constituem algumas das passagens ficcionais mais brilhantes que já li em inglês.

Uma das qualidades de Trollope é que ele está mais interessado no mal como fenômeno do que como princípio. E, é claro, ele não tem aquela aversão ao específico que funciona para o último James como uma regra formal da arte. Talvez uma virtude de James seja o fato de ele poupar ao leitor a experiência local do mal e transformar sua revelação em um exercício catártico, mas não é um defeito da arte de Trollope o fato de que ele pareça fazer o oposto e alimente nosso apetite por fatos. O fato de que nós recebamos de suas obras uma crítica da sociedade mais fundamental do que ele mesmo

pretendia fala em favor dessa arte – e não do coração de Trollope ou de sua elevada consciência social. E ele consegue ser um artista tão bom, e um crítico tão agudo da sociedade, precisamente por ser um conhecedor das coisas como elas são, com uma avidez por fatos e atos sociais como fatos e atos.

Próxima dos trinta anos e pobre para sua posição social, Lady Arabella vive de acordo com suas ligações sociais e depende delas para viver. As circunstâncias de sua vida não lhe oferecem muitas soluções além de um marido rico e bem-nascido. E Trollope talvez lhe tivesse dado direito a um marido, se sua necessidade não fosse tão desesperada. Sua regra, como a regra da própria vida, parece ser que querer alguma coisa muito desesperadamente é o mesmo que perder o direito a ela. Mas é difícil dizer se o mau caráter de Lady Arabella é uma função de sua situação difícil ou vice-versa. Seu pai "gostava bastante de ser odiado pelas mulheres e não queria que nenhum homem se apaixonasse por ela – a não ser na medida necessária para o casamento". Além de encontrar um marido rico, a ambição principal de Lady Arabella, que é muito mais comum do que Trollope parece perceber, é ser "alguém que pode ter certeza de ser convidada a todos os lugares, mesmo pelas pessoas que a odeiem". Quando Lady Arabella aparece pela primeira vez, está noiva de John Morton, pequeno proprietário rural de Bragton, diplomata e primo de Reginald. Mas, ao pôr os olhos no esportivo Lord Rufford, que é um troféu muito mais espetacular, ela altera seu curso e (para manter a metáfora da caça) monta no que acaba por se tornar uma situação horrível. O lorde, uma dessas pessoas estúpidas, bem-sucedidas e atraentes que são indispensáveis a qualquer sociedade humana, quase propõe casamento a Arabella num momento de euforia, e a tentativa dela de usar as regras da formação social vitoriana para pressioná-lo a aceitar as consequências de uma verdadeira proposta a leva a atravessar um círculo do Inferno chamado humilhação. O código de justiça moral obrigatório para a maioria dos romancistas exige que ela perca seu lorde, mas a recompensa por seu impulso momentâneo de piedade para com John Morton em seu leito de morte, garantindo a ela um marido correto e bem-nascido que *não* é rico. A história de Arabella, terminando com uma nota inesperadamente alegre, passa para a categoria de comédia satírica.

A moralidade é quase abertamente a do dinheiro. Em Trollope, os pecadores, assim como as meras vítimas, quase sempre sofrem de insegurança social ou financeira, e são recrutados, para ambas as categorias de sofrimento, tanto entre os ricos malnascidos quanto entre os pobres bem-nascidos. As limitações são impostas mais pelas circunstâncias do que pelo caráter, e a moral da ficção de Trollope parece ser que as pessoas devem guiar-se por limitações de circunstância social. (Nos rascunhos de seus

romances, ele atribui uma renda em números exatos à maioria de seus personagens, como parte de sua concepção essencial.)

Mas o personagem de *The American Senator* que escapa mais de suas mãos é o próprio senador americano, que como estrangeiro não tem nem precisa de definição social. O Honorável Elias Gotobed, senador do estado de "Mickewa", está visitando a Inglaterra para estudar as "condições" daquele país. Com um papel extremamente marginal, para começar, em termos de trama e ação, ele se torna ainda mais marginal, paradoxalmente, à medida que cresce sua importância anagógica. Entretanto sua história, que nos leva ao Paraíso que completa o Purgatório e o Inferno dos outros dois fios narrativos, fornece ao romance grande parte de suas singulares ironia e profundidade. O que começa como uma caricatura bastante padronizada do *yankee* do século XIX se expande em uma figura que encarna a Razão, censurando inflexivelmente a terra inglesa. A fala fanhosa do senador desaparece e seu charuto encolhe, e no final tudo o que resta dele é pura moralidade e pura lógica.

A atitude de Trollope aqui é inusitadamente ambígua. Começando como uma caricatura, o senador gradualmente se converte no porta-voz do próprio autor, mas não sem estabelecer ênfases e tensões que estão quase além do que a forma romance pode suportar. A crítica das coisas inglesas que é atribuída ao senador Gotobed é projetada de início para caracterizar o próprio senador, e não para destacar aquilo que é criticado. Mas Trollope logo começa, obviamente, a concordar com a crítica, e torna-se muito difícil no final distinguir entre aquelas palavras do senador que refletem sobre si mesmo e aquelas que têm a intenção séria de refletir sobre a Inglaterra. O senador pode parecer um pouco simplista para aqueles que aquiescem com o que parece ser as anomalias necessárias de qualquer ordem social, mas no fim seu simplismo vira algo que desafia o ridículo e lembra aos sofisticados suas próprias insensibilidades. (Talvez, através do senador, Trollope estivesse dando vazão, sem dúvida inconscientemente, aos seus sentimentos sobre a pobre acolhida crítica que seus livros estavam tendo no final da década de 1870.)

Como um tipo supostamente representativo do americano, o senador tem uma ideologia (Trollope não usa essa palavra, mas é o que ele quer dizer), e essa ideologia é composta de jeffersonismo, abolicionismo, republicanismo radical, racionalismo, utilitarismo etc. etc. A combinação acaba se tornando algo muito mais radical do que o próprio autor aparentemente percebeu; não é de forma alguma um conjunto tipicamente americano de ideias, mesmo para os propósitos da sátira. A retórica do senador só é verdadeiramente típica no gosto por palavras abstratas, grandiosas, não naquilo que as

palavras realmente dizem. Ele se sai com expressões como "a demanda por uma igualdade progressiva que é feita pelas vozes unidas da humanidade sofredora"; e, maravilhando-se com a docilidade das classes baixas inglesas, ele discorda da proposição "que um homem seja rico e outro pobre é uma necessidade no presente estado imperfeito da civilização…". Ele soa muito mais como um socialista inglês ultrapassado e autodidata do que como um republicano do Meio-Oeste depois da guerra civil.

O senador é também o tipo de homem antiestético cujo olho está tão alerta para o universal e abstrato que o torna obtuso em relação às particularidades, nuanças, tons e humores, assim como às reações daquelas pessoas com quem ele conversa. Esse tipo pode ser deprimente, mas também pode impor-se ao nosso respeito, pelo menos na medida em que nos sintamos culpados por nossa absorção costumeira nas coisas sem importância. Embora Trollope aprecie as coisas pequenas, e nós sejamos gratos a ele por isso, ele sente essa culpa, e quando faz com que o senador ataque seu próprio esporte adorado de caça à raposa, permite que ele o faça com justificativas sólidas. (E como a caça à raposa só pode ser defendida esteticamente, ele faz sua refutação descrevendo várias cenas de caça soberbas.)

O senador provoca muito ressentimento por sua franca perplexidade diante das injustiças e anomalias da ordem social inglesa, e por apoiar um fazendeiro de má reputação em seu litígio com Lord Rufford a respeito das colheitas comidas pelos faisões selvagens deste último. Após terminar seu estudo sobre as "condições" inglesas, ao qual ele procedeu com conscienciosidade absoluta, o senador faz uma palestra em Londres na qual conta a um público apinhado e distinto justamente o que considera errado na Inglaterra: ou seja, a irracionalidade de seus habitantes. Seus ouvintes se revoltam e ele não consegue terminar. "Ele mal havia passado da metade. Restavam ainda os advogados, e o Serviço Público, e as ferrovias, e o comércio do campo, e as classes trabalhadoras." Mas não importa, ele já flutua muito alto acima do resto do mundo de Trollope, acompanhado por sua admiração relutante. Em virtude de ser sempre exagerado em uma direção, o senador finalmente transcende o grotesco e o cômico, e se torna uma figura dotada da mais alta seriedade. Seu americanismo se revela como uma espécie de imperialismo moral – pelo qual o mundo nos conhece. Ele é muito diferente do americanismo dos pioneiros de Henry James, que levam sua inocência para a Europa humildemente, e seu columbianismo – se é que eles o têm –, furtivamente. Ainda assim, o senador trai alguns traços jamesianos, apenas para mostrar que ele não é um ser completamente simples, tolo, puro e irrelevante; ele se descaracteriza – e este é um dos muitos defeitos deste romance – ao escrever para casa sobre sua admiração pela "graça

fácil" e as "vozes doces e agradáveis e movimentos suaves" dos ingleses aristocratas, e confessando que há um "prazer difícil de descrever em unir-se àqueles daqui de mais alta categoria".

A não ser pela apoteose do senador, o final do romance é fraco. Reginald descobre que ama Mary, e eles se casam. O destino do pobre Larry é deixado em suspenso, como se estivesse na consciência do autor. Lady Arabella é enviada para fazer penitência na Patagônia, onde foi dada a seu marido uma missão diplomática de pouca importância; sua história parecia estar levando a um desfecho muito mais excitante que ficaria certamente soando na memória, e a Patagônia é simplesmente insuficiente. Ficamos com o senador. A inferioridade de Trollope em relação a Dickens está em seu superávit de realismo, naquela satisfação com "o mecanismo normal da experiência" de que Sadleir, seu biógrafo, o acusa com aprovação. Sua ficção responde bem demais, por vezes, a uma demanda importante mas danosa posta para o romance; que ele seja uma narração de eventos mais interessantes em si mesmos e em seu entrecho do que em sua resolução.

A POESIA DE BERTOLT BRECHT [1941]

Existe um tipo de poesia modernista que obtém seu caráter especial a partir de uma infusão de atitudes populares ou folclóricas. Muito presente em Apollinaire, Lorca, Maiakóvski, mesmo em e. e. cummings, esse veio já é perceptível em Rimbaud e Laforgue, sem falar em Corbière. Antiliterário e antirretórico, ele explora as atitudes da literatura não áulica em nome do sabor, da irreverência e da honestidade, e em oposição à formalidade e ao peso da literatura "livresca". Em países como a Espanha e a Rússia, onde a cultura popular ainda mantém uma vida de certo modo independente, esse tipo de poesia moderna tende a ser surpreendente e exuberante; em países como a França, a Inglaterra e o nosso, onde tudo o que é popular se tornou antiquado, ele tende mais a ser "popular", melancólico ou impudico, e manter-se numa chave mais baixa. Mas sempre inclui o humor e às vezes, como em Lorca, uma qualidade pitoresca justificável, que são ambas, em parte, o efeito da transposição do que era originalmente ingênuo ou "inculto" em um registro "intelectual".

Embora a literatura alemã tenha sido afetada por todos os movimentos modernistas, ela ainda não produziu uma poesia desse tipo, nem mesmo em Gottfried Benn, cujos versos podem ser considerados a coisa mais próxima a Apollinaire na Alemanha. A razão está em certas características do desenvolvimento histórico da literatura alemã que a colocam à parte entre as grandes literaturas do Ocidente. Mesmo na Espanha e na Rússia, assim como na França e nos países de língua inglesa, a poesia popular e os versos banais das canções populares estão suficientemente distanciados da literatura culta para constituir uma diferença de tipo e de nível. (Num país como o nosso essa diferença se tornou ainda maior ultimamente, agora que Robert Service, Ella Wheeler Wilcox, mesmo Eddie Guest, e os outros popularizadores ou espoliadores de versos minimamente cultos ficaram sem sucessores.) Na Alemanha, entretanto, a poesia popular se tornou em tal medida tributária da alta literatura, devido, entre muitas outras coisas, ao fato de que o romantismo interveio num estágio relativamente precoce na evolução da alta literatura alemã, que a poesia popular e a poesia culta ainda não podem ser realmente contrastadas ou opostas uma à outra. E até há bem pouco tempo nem se podia traçar uma linha muito precisa mesmo entre a baixa e a alta cultura como algo distinto daquela que separa o culto e o popular, como ocorre em outros lugares.

Esse estado de coisas não só ajuda a dar conta do caráter especial do modernismo alemão, mas também ajuda a explicar por que ele nunca foi tão apartado da cultura geral, de grande difusão, como o modernismo foi em outros lugares. Há também o fato de que

os alemães simplesmente não produziram literatura suficiente no passado; isto é, eles não possuem clássicos suficientes para opor à literatura contemporânea de qualidade; eles sofrem, literalmente, de uma escassez de material de leitura (e é esse o motivo de traduzirem tanto). Assim, não importa com que intransigência os movimentos de vanguarda alemã tenham começado, todos eles tendiam a ser aceitos muito rapidamente por um público sempre faminto de *belles lettres* (e também sempre desejoso de se aperfeiçoar). Um livro de poemas de Rilke podia vender 60 mil exemplares na Alemanha de Weimar; Stefan George e seu círculo, com todo seu desdém pela "multidão", podiam legislar sobre gosto para essa mesma multidão, e antes de Hitler a Alemanha era o melhor mercado na Europa para a literatura e para a arte de vanguarda.

Um poeta alemão, para escapar da "literatura", não podia recorrer ao tipicamente popular ou mesmo à "experimentação" da mesma forma que um poeta francês ou de língua inglesa. A "literatura" se ocultava em quase todos os níveis onde a língua alemã era usada sem ser abusada (até os poetas que escreviam nos dialetos regionais deviam ser levados a sério). A originalidade decisiva de Bertolt Brecht está no fato de que ele é um poeta alemão que conseguiu encontrar seu caminho fora da "literatura" sem recorrer a dispositivos de vanguarda. Ele adere à tradição modernista e rimbaudiana não rompendo hábitos tradicionais de lógica, linguagem ou forma, mas simplesmente trocando-os e misturando-os, e invocando as formas, os hábitos e associações da poesia popular e folclórica para propósitos outros que não seus propósitos "orgânicos". Em Brecht todo o passado literário alemão, seja ele culto ou folclórico, é voltado contra si mesmo. E seu verso não é difícil nem obscuro; exceto por alguma rima, mudança de ritmo ou *enjambement* ocasionais aparentemente ilógicos, ele toma poucas liberdades técnicas. Não é de forma alguma o tipo de verso que se esperaria de um dramaturgo expressionista no auge do expressionismo. O que é novo nele não é o que normalmente associamos ao novo na poesia modernista.

A paródia é o núcleo central da arte de Brecht, e com ela um tipo de simplicidade franca que é temperada pela paródia. A paródia geralmente encontra sua finalidade e seu conteúdo naquilo que está sendo parodiado; a paródia de Brecht vai além de si mesma ao ir além de seus objetos. As cadências da balada alemã, que estão inextricavelmente associadas com o campo e com um modo de vida pré-industrial, são carregadas de irreverência urbana e ironia metropolitana, mas é mais da incongruência do que da ironia que nasce a força intensa mas minimizada de grande parte da poesia de *Hauspostille* [Manual de devoção], a coletânea de poemas que Brecht publicou em 1927. É um tipo de incongruência impossível em inglês, em que o único efeito seria ou pitoresco ou

humorístico. A forma da balada inglesa já pertence à arqueologia; quando revivida por Coleridge, Keats, Rossetti, Scott e Morris, seus temas arcaicos típicos foram revividos com ela, e isso serviu para afastar as associações incongruentes. Brecht consegue fazer algo bastante diferente porque a balada alemã ainda estava sendo criada autenticamente no século XIX. Hoje ela permanece quase como uma forma séria, morta há muito pouco tempo para ser considerada pitoresca, e quando Brecht era jovem ela ainda estava sendo usada por vários poetas alemães cujo verso é mais sofisticado que o de John Masefield.

Os outros modos populares ou tradicionais que Brecht utiliza retêm uma vitalidade similar em seu contexto alemão. O hino, o sermão, a canção de guerra, a reza – Brecht aclimata todos eles, juntamente com Goethe e Schiller, ao ambiente dos bairros sombrios. Pois os polos opostos de sua primeira poesia são menos o *naïve* ou o pitoresco em contraposição ao sofisticado, do que o perigoso e o mal-afamado contra o seguro e respeitável – os bairros pobres contra o campo e os subúrbios.

Na *Legende vom Toten Soldat* [Lenda do soldado morto] de Brecht, o ritmo, muitas mudanças de sintaxe e mesmo o tema seriam plausíveis em uma balada do século XVIII; muitas baladas alemãs são sobre soldados e a morte na guerra. Só que aqui a simplicidade irônica de Brecht viola a convenção da balada, já que é uma simplicidade *prosaica*, e não *poética*. E, após a farsa macabra, a incongruência é quase tudo que resta de poético – mas profundamente poético:

Und als der Krieg im fünften Lenz
Keinen Ausblick auf Frieden bot
Da zog der Soldat seine Konsequenz
Und starb den Heldentod.
Der Krieg war aber noch nicht gar
Drum tat es dem Kaiser leid
Dass sein Soldat gestorben war:
Es schien ihm noch vor der Zeit…
E como a guerra em sua quinta primavera
Não oferecesse nenhuma perspectiva de paz
O soldado tirou a conclusão lógica
E morreu uma morte de herói.
Mas a guerra ainda não tinha bem terminado
O Kaiser sentiu muito
Que seu soldado morresse:
Parecia-lhe prematuro…

Com seus ritmos irregulares, sua linguagem seca, banal e tudo, Brecht eleva a convenção da balada a uma dignidade menos comprometida do que ela conhecera muito tempo antes, mesmo na Alemanha. É na verdade o reverso da paródia. Ao ser estendida excessivamente, a atenuação característica da balada adquire um novo tipo de profundidade e eficácia.

Há somente alguns poemas em *Hauspostille* que não são de um modo ou de outro paródias. Tudo é grão para o moinho de Brecht: o hino luterano, o versículo da Bíblia, cantigas infantis, feitiços, rezas, canções de valsa e de jazz – que ele finalmente consegue converter ao seu propósito principalmente porque o alemão coloquial é muito menos distante da linguagem literária do que o inglês ou o francês coloquiais. Mas mesmo a canção de jazz se torna parecida com a balada nas mãos de Brecht, pois seu refrão ganha um tom de lamento que supera a forma supostamente exótica de uma maneira que é familiar ao ouvido alemão. E tampouco é acidental que tantos dos modos parodiados por Brecht sejam associados à música; ele próprio é muito interessado em música, e colaborou com compositores com frequência e sucesso bastante inusitados para um poeta modernista ambicioso, mesmo em países de língua alemã, onde a intimidade entre a poesia séria e a música tem sido não só muito mais comum, mas também mais atual do que em outros lugares. Não somente várias "baladas" de Brecht foram musicadas de forma audível, mas alguns de seus melhores versos podem ser encontrados nos libretos que ele escreveu para óperas de Kurt Weil.

Ao enxertar sua poesia em convenções que estão fora da órbita habitual da literatura "livresca", Brecht conquistou para ela uma fronteira e um tipo de contemporaneidade raros na alta literatura moderna – pelo menos até recentemente. Não posso deixar de pensar que Auden deve ter aprendido alguma coisa com Brecht sobre como converter em poesia séria a gíria, frases da moda, os monótonos axiomas do marxismo, os clichês do jornalismo intelectual. Também Auden parodia cantigas infantis e rezas, baladas e canções populares. O que ele faz com elas é bastante diferente – e mais refinado – do que faz Brecht, mas ele parece movimentar-se numa direção semelhante.

Da anonimidade e da paródia nos poemas de *Hauspostille* emerge um estilo altamente pessoal e coerente. Suas características são a aridez e a simplicidade; uma afetação deliberada, portanto agressiva, de contenção e afirmações atenuadas; súbitas mudanças de tom e transposições de registro, discordâncias, dissonâncias. A obviedade se desdobra em uma grandiloquência bíblica; a passagem sentenciosa descamba para uma expressão banal ou uma imagem trivial; a rima, ou o acento principal, cai sobre um verbo auxiliar ou enclítico; o horrível ou o esquálido se alternam com o idílico, o brutal com o

sentimental, o cínico com o ingênuo, o honestamente cínico com o falsamente ingênuo. Há um processo de inflação e deflação; anticlímax sucedem-se uns aos outros até que o universo dos afetos é achatado e tudo se torna equivalente. Todas as catástrofes possíveis e todas as banalidades imagináveis são assimiladas:

Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern.
Meine Mutter trug mich in die Städte hinein
Als ich in ihrem Leibe lag. Und die Kälte der Wälder
Wird in mir bis zu meinem Absterben sein.
In der Asphaltstadt bin ich daheim. Vom allem Anfang
Versehen mit jedem Sterbsakrament:
Mit Zeitungen. Und Tabak. Und Branntwein.
Misstrauisch und faul und zufrieden am End.
Ich bin zu den Leuten freundlich. Ich setze
Einen steifen Hut auf nach ihrem Brauch.
Ich sage: es sind ganz besonders riechende Tiere
Und ich sage: es macht nichts, ich bin es auch....
Gegen Morgen in der grauen Frühe pissen die Tannen
Und ihr Ungeziefer, die Vögel, fängt an zu schrein.
Um die Stunde trink ich mein Glas in der Stadt aus und schmeisse
Den Tabakstummel weg und schlafe beunruhigt ein.
Wir sind gesessen ein leichtes Geschlechte
In Häusern, die für unzerstörbare galten
(So haben wir gebaut die langen Gehäuse des Eilands Manhattan
Und die dünnen Antennen, die das Atlantische Meer unterhalten.)
Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!
Fröhlich machet das Haus den Esser: er leert es.
Wir wissen, dass wir Vorläufige sind
Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.
Bei den Erdbeben, die kommen werden, werde ich hoffentlich
Meine Virginia nicht ausgehen lassen durch Bitterkeit
Ich, Bertolt Brecht, in die Asphaltstädte verschlagen
Aus den schwarzen Wäldern in meiner Mutter in früher Zeit.

Eu, Bertolt Brecht, venho da floresta negra.
Para a cidade minha mãe me carregou
Quando ainda vivia no seu ventre. O frio da floresta

Estará em mim até o dia em que eu me for.
Na cidade de asfalto estou em casa. Recebi
Desde o início todos os sacramentos finais:
Jornais, muito fumo e aguardente. Desconfiado
Preguiçoso e contente – não posso querer mais!
Sou amável com as pessoas. Uso
Um chapéu cartola segundo seu costume.
Digo: São animais de cheiro bem peculiar
E digo: Não faz mal, também tenho esse perfume.
Na luz cinzenta da aurora os pinheiros urinam
E seus parasitas, os pássaros, começam o gorjeio.
Por essa hora eu na cidade entorno a bebida
Jogo fora o charuto e vou dormir com receio.
Habitamos, uma geração fácil
Em casas que acreditávamos eternas
(Assim construímos aquelas imensas caixas na ilha de Manhattan
E as antenas cujos sinais cruzam o mar como invisíveis lanternas.)
Destas cidades ficará: o vento que por elas passa!
A casa faz alegre o conviva: ele a esvazia.
Sabemos que somos fugazes
E depois nada virá, somente poesia.
Nos terremotos que virão tenho esperança
De não deixar meu "Virginia" apagar com amargura
Eu, Bertolt Brecht, chegado há tempo na selva de asfalto
No ventre de minha mãe, vinda da floresta escura.[55]

Isto é do poema "Vom Armen B. B." [Do pobre B. B.], no qual, como se pode ver, as maneiras e os maneirismos de uma variedade de atitudes literárias e não literárias são justapostos, com uma espécie de expectativa em meio à surpresa que é tipicamente brechtiana. Alguns toques talvez sejam um pouco teatrais e óbvios demais em sua não teatralidade. Mas acho que o instinto e o "sentimento" com que Brecht maneja a língua alemã fazem com que isso seja esquecido, como fazem com que se esqueçam *gaffes* mais óbvias em outras partes de sua poesia, onde a ironia pode às vezes ser forçada e a atenuação, exagerada. Em resumo, os fracassos na primeira poesia de Brecht são notavelmente poucos, e é difícil encontrar um poema verdadeiramente ruim em *Hauspostille*.

Brecht escreve poesia "popular" por causa de sua impaciência com as formalidades, tanto da vida quanto da literatura. Nem nos poemas de *Hauspostille* nem nas peças que escreveu durante o mesmo período ele ataca o tipo específico de sociedade em que vive. Ele é contra a sociedade estabelecida em geral, e embora seus párias e os que vivem na sarjeta se queixem, eles não criticam. Somente um valor sobrevive ao niilismo precoce de Brecht: o da camaradagem pura e simples, que se encontra em sua forma mais pura e mais simples nas franjas da sociedade, entre os excluídos: em pelotões do exército, em tripulações de navios, na boêmia dos vagabundos e criminosos e desajustados, onde a solidariedade humana é menos manchada pelo egoísmo. "Na alegria e na tristeza" era um slogan que Brecht levava a sério em sua juventude, quando cantava sobretudo a fidelidade de mulheres que compartilhavam a degradação de seus companheiros. E o fato de ele partilhar o desejo tipicamente alemão de viajar faz com que sua musa viaje para os limites verticais e também horizontais da sociedade europeia. Como outros jovens artistas da Alemanha de Weimar, ele era fascinado não só pela vida baixa, mas também pela América cinematográfica de *gangsters* e *cowboys*, e pela vida "em posto avançado" em geral. Com sua pena, e numa vestimenta emprestada de Kipling, mas remodelada de acordo com Rimbaud, ele viajou para infernos tropicais, desertos sem nome, oceanos desconhecidos.

Brecht comemorou, e também chocou, uma nação humilhada que pensava ver todos os seus outros valores entrando em colapso juntamente com sua moeda. A Alemanha se sentia um pária entre as nações, e Brecht – como muitos outros alemães de seu tempo – lutou contra esse sentimento identificando-o com toda a humanidade. Ele logo recebeu atenção. Suas peças foram produzidas, algumas delas com sucesso. Escandalizou muitos alemães, mas eles entenderam o que ele estava dizendo; um estado de ânimo compartilhado dava à sua poesia assim como ao seu drama um poder intenso, e fazia com que seu niilismo parecesse mais que meramente literário. Embora nenhum outro escritor alemão da época demonstrasse menos afinidade com o fascismo do que ele, os temas com os quais o jovem Brecht se preocupava estavam sendo então vividos por muitos dos líderes efetivos ou futuros do movimento de Hitler. A direita alemã e os bem-pensantes alemães desgostavam de Brecht tanto quanto dos outros expressionistas, mas isso não foi suficiente para privá-lo de público. Brecht definitivamente não foi um caso de poeta *solitário*; nem demonstrou então ou desde então a menor inclinação para assumir posições isoladas.

Havia mais, é claro, no jovem Brecht do que seu niilismo, assim como há mais coisas nele hoje do que seu Stálinismo. Suas origens e sua educação continuam a fazer efeito.

Ele foi criado como um luterano, sua retórica sempre teve um matiz religioso, e as atitudes da moralidade protestante podem ser sentidas tanto em seu niilismo como, mais tarde, em seu Stálinismo. Seu mau humor e sua acidez crônicos não são somente o resultado de um egotismo não correspondido; eles também pertencem a alguém que encontra uma compensação inadequada para as dificuldades da vida em seus constantes prazeres sensoriais. Não é meramente para ser sacrílego que Brecht parodia com tanta frequência as formas litúrgicas. Quando diz "pecado" ele quer fazer ironia, mas não consegue. Ele tem consciência do *pecado* da mesma forma que um crente, por mais diferentemente que ele o explique. A noção o horroriza e o fascina, como ocorreu com Baudelaire, porque conserva seu efeito tradicional; o que o satisfaz no Stálinismo é sua reinvenção do mal absoluto. Brecht nunca é menos parodista do que quando imita Lutero ou o Antigo Testamento, que são tanto fontes como objetos de seu estilo – o estilo de seu temperamento e de sua retórica.

O farisaísmo protestante tem seus usos para um simpatizante comunista que insiste em viver em países não comunistas mesmo quando exilado de seu próprio país. Mas, até 1927, Brecht rejeitou Lênin assim como o Kaiser e a sociedade burguesa. Um dos poemas de *Hauspostille* é sobre o Exército Vermelho:

In diesen Jahren fiel das Wort Freiheit
Aus Mündern, drinnen Eis zerbrach.
Und viele sah man mit Tigergebissen
Ziehend der roten, unmenschlichen Fahne nach….
Und mit dem Leib, von Regen hart
Und mit dem Herz versehrt von Eis
Und mit den blutbefleckten leeren Händen
So kommen wir grinsend in euer Paradeis.
Naqueles anos a palavra liberdade
era pronunciada por bocas enregeladas.
E viam-se muitos com bocarras de tigre
atrás da bandeira vermelha, inumana…
E com nosso corpo endurecido pela chuva,
e com nosso coração insensibilizado pelo gelo,
e com nossas mãos vazias manchadas de sangue,
assim entramos, com um sorriso de escárnio, em vosso paraíso.

A tradição do poeta que começa como um rebelde impetuoso e termina como um pilar da sociedade tende a ser mais frequentemente confirmada na Alemanha do que em outros

lugares, e Brecht seguiu essa tradição a seu modo. Sua conversão ao bolchevismo, que foi como uma mudança de personalidade, significou um retorno à responsabilidade. Abandonando sua indiferença anterior, ele adotou uma atitude tão séria que quase se torna suspeita. Ele começou a ver, além dos fins da poesia como arte, a obrigação de mostrar aos pobres e ignorantes como mudar o mundo.

Pode ser que o exemplo de seu próprio passado pré-comunista tenha ajudado a persuadi-lo de que a poesia e o drama de alto nível poderiam se tornar palatáveis às massas. Ele inventou a teoria de um novo tipo de drama, não meramente não aristotélico, mas antiaristotélico, que ele chamou de "épico". Em vez de envolver o espectador emocionalmente como fazia o drama tradicional, o drama "épico" o tornaria sóbrio e o esfriaria numa objetividade que lhe possibilitaria visualizar a ação dramática do ponto de vista de seus interesses reais. O drama "épico" impediria o espectador de perder a consciência de sua própria situação por meio da identificação com os papéis representados no palco; mais que emocionar, esse tipo de drama iria ensinar. Sua teoria é enunciada com um dogmatismo tão cuidadoso e deliberado que paira sobre ela uma suspeita de cumprir o papel de palhaço sério – uma suspeita que não é incomum em outras ocasiões, quando Brecht tenta ser mais bolchevista do que os bolcheviques. É como se ele estivesse parodiando, desta vez, Marx e Lênin, além de Aristóteles. Mas essas novas ideias estéticas de Brecht parecem ter sido toleradas por algum tempo, se não realmente apoiadas, pelo Partido Comunista Alemão. O "realismo socialista" ainda estava por vir, e naquele momento a linha que Stálin adotava em relação à arte era tão amplamente aberta à esquerda quanto sua linha política.

Embora Brecht já tivesse se convertido ao comunismo em 1927, quando a *Dreigroschenoper* [*Ópera dos três vinténs*] foi encenada, pode-se não obstante dizer que a primeira fase de sua poesia culminou no fantástico libreto dessa ópera. Seu estilo e seu modo começaram a mudar numa direção "bolchevista" somente mais tarde, nos corais e recitativos com os quais suas *Lehrstücken* [dramas didáticos] do final dos anos 20 e começo dos 30 se intercalam. Ali, pela primeira vez, ele começou a usar o verso livre sem rimas, supostamente porque ele estava mais de acordo com os ritmos da fala pura e dispensava os embelezamentos que poderiam dissimular a austeridade do método bolchevista. Nas orientações que acompanham os textos desses "dramas didáticos", Brecht enfatiza a necessidade de uma dicção "seca". A poesia deveria se tornar despojada e nua – prosaica. Os princípios de sua organização não mais deveriam ser métricos ou musicais, mas forenses e retóricos, a serviço de uma mensagem que se destinava a mudar a vida daqueles que a escutassem. Uma bela amostra desse novo estilo

"seco" é o poema "Lob der Partei" [Elogio do Partido], da peça *Die Massnahme* ["A Decisão"]:

Der Einzelne hat zwei Augen
Die Partei hat tausend Augen.
Die Partei sieht sieben Staaten
Der Einzelne sieht eine Stadt.
Der Einzelne hat seine Stunde
Aber die Partei hat viele Stunden.
Der Einzelne kann vernichtet werden
Aber die Partei kann nicht vernichtet werden
Denn sie ist der Vortrupp der Massen
Und führt ihren Kampf
Mit den Methoden der Klassiker, welche geschöpft sind
Aus der Kenntnis der Wirklichkeit.
O indivíduo tem dois olhos
O Partido tem mil olhos.
O Partido vê sete estados
O indivíduo vê uma cidade.
O indivíduo tem sua hora
Mas o Partido tem muitas horas.
O indivíduo pode ser liquidado
Mas o Partido não pode ser destruído
Pois ele é a vanguarda das massas
E conduz a sua luta
Com os métodos dos Clássicos, forjados a partir
Do conhecimento da realidade.[56]

Nem mesmo aqui Brecht consegue deixar de parodiar o Antigo Testamento, e ao mesmo tempo Stálin, cujo próprio estilo, com sua alternância catequética de pergunta e resposta, deriva da liturgia religiosa. Entretanto, para Brecht, nessa nova – porque inadvertida – forma de paródia está envolvido mais do que memórias verbais. Os preceitos de Lênin foram convertidos em um padrão de conduta eterno e um hábito de fé – como o luteranismo e concorrendo com ele – e não são mais simplesmente diretivas para um tipo de ação historicamente circunscrito destinado a realizar um objetivo historicamente determinado. Os "dramas didáticos", as *Lehrbücher* ou "livros-texto", com suas peças curtas, diálogos e aforismos, até mesmo o coral de rádio celebrando o voo de Lindbergh,

formam uma literatura de moralidade, cartilhas de devoção bolchevista, "Imitações de Lênin". Entretanto, apesar de toda a sua sobriedade, e apesar de toda a profunda honestidade e literalidade de seu novo estilo, Brecht continuou a ser um poeta completo no sentido antigo que ele fingia repudiar. Quando ele põe os ditos de Lênin em verso, eles se tornam parábolas, e seu contexto se torna mitológico. Qualquer que tenha sido a dúvida assim suscitada sobre a eficácia revolucionária do resultado, isso estava certamente em harmonia com o estilo de devoção que o Stálinismo instilava em seus fiéis. Na realidade, pode-se dizer que Brecht foi o único escritor que extraiu do Stálinismo genuíno alguma coisa que é ou se assemelha com a arte superior autêntica.

Hitler e o exílio o tornaram mais dependente do que nunca do aparato do Partido Comunista para ter seu público e talvez até mesmo seu sustento. Com o advento da Frente Popular, ele se submeteu ao realismo socialista que a acompanhava. Como diz mais ou menos ele próprio em uma nota exaustiva à peça "antifascista" *Os fuzis da senhora Carrar*, ele arquivou suas teorias "épicas". Enquanto a tensão do estilo "épico" se atenuou em sua prosa, nos versos ele retornou a algo parecido com o estilo de *Hauspostille*. Há uma espécie de síntese: as cadências permanecem soltas, mas a rima retorna, e a "secura" se torna menos seca; os tons ficam mais irregulares, como se refletissem uma perda de certeza. Brecht começa a lamentar-se novamente, e a denunciar em vez de "ensinar". Contudo, em seu sentido da língua ele permanece tão rápido e certeiro como um animal em seus instintos. Ele ainda consegue escrever um poema como "Verschollener Ruhm der Riesenstadt New York" [Glória extinta da metrópole de Nova York]:

... Ach, diese Stimmen ihrer Frauen aus den Schalldosen!
So sang man (bewahrt diese Platten auf!) im goldnen Zeitalter!
Wohllaut der abendlichen Wasser von Miami!
Unaufhaltsame Heiterkeit der über nie endende Strassen schnell fahrenden Geschlechter!
Machtvolle Trauer singender Weiber in Zuversicht
Breitbrüstige Männer beweinend, aber immer noch umgeben von
Breitbrüstigen Männer!
Oh, as vozes de suas mulheres vindas dos fonógrafos!
Assim elas cantavam (preservem estes discos) nos anos dourados!
Melodia das águas de Miami à tarde!
Alegria incessante das gerações correndo velozes por ruas infinitas!
Tristeza imensa de mulheres que cantam chorando em sua fé ingênua por
Homens de peito largo, embora continuem cercadas por

Aqui novamente Brecht é um parodista declarado, embora seja difícil especificar exatamente qual das várias maneiras elegíacas ele está parodiando – que é precisamente a razão pela qual sua poesia permanece tão pessoal, mesmo quando o humor falha, como ameaça acontecer a cada momento num poema como esse.

Brecht é muito mais conhecido como dramaturgo que como poeta, e as peças às quais ele deve sua fama são em prosa. A poesia inicialmente parece ter sido uma questão secundária. Entretanto, foi devido em grande parte, eu acho, ao fato de que ele era um poeta, e escrevia versos com consciência, que ele se desenvolveu de forma tão ousada e singular. Nós ficamos acostumados demais a aceitar sem questionamento a ideia de que o teatro pode sobreviver muito bem sem poesia. No caso de Brecht, é a poesia que anima tanto a prosa quanto o verso; seus instintos e hábitos de poeta garantem a forma, a medida e a incisividade de quase tudo que ele escreve. Seu talento é, sobretudo, o talento da língua, e ele proporciona o tipo certo de veículo para aquilo que me parece ser o temperamento literário mais original que já apareceu em qualquer lugar nos últimos vinte anos.

A JUDAICIDADE DE KAFKA [1956]

Kafka, o *escritor*, talvez precise ser mais bem situado. E com esse objetivo seria útil investigar um pouco mais a fundo sua judaicidade, mas apenas no que diz respeito à sua escrita, e não à sua personalidade ou à sua neurose. A judaicidade tem tanta responsabilidade na sua arte quanto a nacionalidade francesa tem na arte de Flaubert, mas enquanto o fato de ser francês é dado como a condição da arte de Flaubert, a judaicidade se torna a condição da arte de Kafka principalmente na medida em que emerge como seu tema. Na medida em que a condição judaica se torna o tema da arte de Kafka, ela enforma sua forma – torna-se uma forma embutida. Através de sua *Dichtung* – literalmente, suas imaginações e meditações –, Kafka alcança uma intuição da condição judaica na diáspora tão vívida que converte sua expressão em uma parte integrante dela mesma; ou seja, tão completa que a intuição se torna judaica no estilo e também no sentido.

A ficção de Kafka e sua poesia em prosa parecem idiossincráticas tanto por serem judaicas como por serem dele. Elas constituem o único exemplo que conheço de uma arte literária integralmente judaica que está completamente à vontade em uma língua gentia moderna. Diferentemente de Heine, Kafka não abdica em nada de seu autocontrole judaico para apropriar-se do alemão. E contudo sua estranheza não é mais estranha em alemão do que a prosa narrativa de Kleist (o que diz mais, talvez, sobre o alemão do que sobre Kafka). A verdadeira estranheza de Kafka está em suas modalidades, em suas ficções de tempo, espaço, movimento, personagem – não em sua retórica. E nessas modalidades se encontram o teor e o impulso permanentes de sua arte.

Para Kafka, o tempo transcorre de forma diferente do que para qualquer outro narrador contemporâneo. Seus heróis vivem com medo de decisões já tomadas, de resultados já ocorridos, mas não exatamente no tempo. A resolução, o desfecho, o destino nunca chegam a acontecer, porque sempre estiveram presentes. Tudo parece ter sido assinalado, selado e comunicado há muito tempo, somente o há-muito-tempo existe em alguma dimensão misteriosa onde tudo acontece simultaneamente e com o mesmo nível de importância. É essa dimensão, com sua fusão de distância e proximidade, do excepcional e do comum, do final e do imediato, da eternidade e do instante, que se infiltra em todos os lugares do mundo ficcional de Kafka. O próprio tom da prosa de Kafka responde a essa dimensão. Nos poucos lugares onde ele se eleva, é apenas em uma eloquência irônica – em que os fatos parecem pedir uma resolução que não pode nunca deixar de ser inadequada. Kafka parece pretender averiguar tudo o que seja relevante no

caso em questão, mas o princípio de relevância sempre lhe escapa, e pode-se dizer que o movimento de sua ficção, na medida em que ela se move, reside mais na busca desse princípio do que em qualquer outra coisa. E, embora ele pareça sempre desejar a transparência e a atenuação dos mistérios, a matéria bruta que ele modela permanece no final o que era no início: um tecido de semelhança que parece impenetrável à mente racional.

Nada em Kafka é localizado de acordo com qualquer das coordenadas objetivas de tempo, espaço, história, geografia ou mesmo mitologia e religião. Os dados são todos indeterminados, simplesmente dados, como nos contos de fadas ou nas *Mil e uma noites*. E assim é também sua ordem, que consiste na repetição. O herói típico de Kafka está comprometido com a rotina e resignado a ela, mas o que se pode contar – a arte de Kafka, na verdade – só começa com a ruptura da rotina, e procede principalmente por tentativas de retornar à rotina que são tentativas de converter a própria ruptura em um aspecto da rotina. A ação consiste predominantemente na formação, elaboração e abandono de hipóteses que nunca conseguem realmente adaptar-se ao caso; é como se a própria tendência, o próprio desenrolar da realidade as refutasse.

As semelhanças entre o mundo ficcional de Kafka e o mundo em que entramos quando sonhamos já foram apontadas, e bem apontadas. Entretanto, ainda restou material suficiente para justificar nossa busca por semelhanças em outros lugares – afinal, não raciocinamos muito em nossos sonhos. Um conhecimento mínimo da tradição judaica sugere uma alternativa que, uma vez vislumbrada e adotada, exclui todas as outras. O ramerrão de rotina e lógica, ou antes de razoabilidade, em que os heróis de Kafka encontram sua única segurança e sua única realidade inteligível se assemelha em muitos pontos, de forma distorcida ou não, a uma instituição que todos os judeus da diáspora viram durante 2 mil anos como modelo para sua formação e identidade assim como para a segurança de sua vida. Penso naquele corpo de leis – e na atividade mental pela qual ele é criado – chamado *Halachá*. Destinada a abranger toda a vida do judeu piedoso, a Halachá é a derivação lógica das regras de conduta e rituais, e a derivação sobre a derivação destas através da Lei Oral, do Pentateuco, que é a Lei Escrita ou Torá. A Halachá santifica a existência humana inserindo-a em uma rotina que se imagina agradar a Deus. Ela não apenas codifica a moralidade, mas investe a textura da vida cotidiana de algo mais do que um significado prático, urdindo-a na repetição ritualizada de atos e palavras que relacionam essa textura direta e indiretamente ao divino, assim como ao passado longínquo em que as relações entre Deus e os judeus como nação criaram precedentes e "fizeram" a história.

Para o judeu que vive de acordo com a tradição – o judeu ortodoxo – a história parou com a extinção de um Estado judeu independente na Palestina há 2 mil anos, e não se iniciará novamente até que este Estado seja restaurado pelo Messias. Enquanto isso, a existência histórica dos judeus permanece em suspensão. Enquanto estão no exílio, os judeus vivem à parte da história, atrás da "cerca", ou "Muralha da China", da Halachá. A história que prossegue fora dessa "cerca" é história profana, história gentia, que pertence mais à história natural do que à história humana, pois não envolve nenhum relacionamento com o divino, e portanto não apresenta nenhuma novidade verdadeira. Esse tipo de história é no melhor dos casos insignificante para o judeu, e no pior, uma ameaça à sua rotina santificada ou à sua pessoa física. A história genuína começará de novo, com sua novidade genuína, somente quando a nação judaica estiver de novo apta a ter mais que um relacionamento indireto ou rotineiro com Deus.

Há mais de um século a história dos gentios começou a interferir na vida dos judeus da diáspora de uma forma nova, "emancipando" os judeus, o que significa "esclarecê-los" e recrutá-los como cidadãos. Mas isso não fez com que a história dos gentios se tornasse menos hostil, seja aos judeus ortodoxos, seja aos assimilados. A história gentia pode ter-se tornado, é verdade, muito mais interessante para o judeu assimilado, mas isso não a tornou mais suave nem menos uma parte da natureza. Portanto, os judeus emancipados ainda precisam recorrer a uma versão da segurança e estabilidade da Halachá, ou mesmo à sua imobilidade. E se essa nova Halachá não pode mais derivar de sanções religiosas, então será preciso se contentar com o "modo de vida" judaico, que por tanto tempo tem sido essencialmente o da classe média, com suas preocupações triviais, sua absorção paroquial no aqui e agora e seu conformismo. A rotina, a prudência, a sobriedade se impõem pelo gosto de praticá-las, como fins em si mesmos, e em nome exclusivamente da segurança.

Essa nova Halachá secular elimina o passado judaico. Ela supõe uma ansiedade em relação ao futuro que deixa pouco espaço para a atenção a *qualquer* tipo de passado – e tanto menos espaço porque o passado agora inclui o passado da diáspora, que é mais próximo, mais real e mais desconfortável que o passado tradicional, ou seja, o do Antigo Testamento. O judeu emancipado troca um tipo de confinamento por outro, e talvez o novo tipo induza a uma claustrofobia ainda maior que a do outro. A antiga e consagrada Halachá pelo menos lembra a história que criou os precedentes de onde ela recebe sua autoridade, ao passo que a nova Halachá secular só sabe que talvez tenha havido uma história no passado, mas prefere não reconhecê-la. E essa nova Halachá nem mesmo promete a satisfação final da sede judaica de história que a velha Halachá prometia. O

judeu emancipado deseja a história de forma mais profunda e ao mesmo tempo mais imediata do que o judeu ortodoxo; ele se sente mais sufocado fora dela; entretanto, é ele próprio que deve negar a história para si porque continua a temê-la, no fundo, tanto quanto ou até mesmo mais que o judeu ortodoxo, que pode ao menos sentir-se indiferente com relação a ela por enquanto – da mesma forma que se sente indiferente em relação a tudo que é gentio.

Todo esse complexo de sentimentos é materializado, moldado e até mesmo explicado na ficção de Kafka, e por sua vez ajuda a explicar a forma desta última. A própria consciência de Kafka do que ele intui a respeito da condição judaica através de sua ficção também explica por que ele se tornou um sionista. Judeus como Karl Marx tentaram escapar da condição judaica prevendo ou esperando a conversão iminente dos gentios a um tipo de humanidade à qual os judeus pudessem se assimilar mais facilmente. Kafka, o judeu de Praga, era mais leal a sua experiência, que apresentava o mundo gentio e a história gentia como uma armadilha para seus semelhantes e para ele, e nada além de uma armadilha. E como ele estava correto, em sua época e lugar. Em vez de se fechar dentro de um mundo gentio amplamente aberto, a nova Halachá do judeu emancipado tornou-se, menos de vinte anos após a morte de Kafka, algo amplamente aberto dentro de um mundo gentio *fechado*.

Pois o que é também único em Kafka, o judeu que escreve em alemão, é que ele casa a arte com a profecia, de acordo com o exemplo estabelecido, a uma distância muito grande no tempo e na língua, pelos poetas-profetas judeus. E a profecia é expressa em forma de semelhanças, em metáforas e parábolas amplas. A ameaça gentia no tempo e no lugar de Kafka é prefigurada, juntamente com outras ameaças, nas "anotações" rabiscadas (como obscenidades antissemitas) de bárbaros montanheses que aparecem nas pedras destinadas ao novo templo, cuja construção é quanto ao mais tão auspiciosa; nos nômades que devoram animais vivos (em contravenção à lei mosaica!) sob as janelas de um imperador escondido e inútil, ou pelo menos passivo; nos inimigos-animais desconhecidos da "Toca"; e nos gatos que assolam a nação de ratos de Josephine. À luz do significado que a história tem para um judeu como Kafka, os fragmentos do "Caçador Graco", do "Dr. Bucéfalo", da "Torre de Babel" e outros textos curtos que pareciam, em sua opacidade, a mais pura das poesias puras perdem algo de sua "pureza", mas sem perder nada de sua força como arte.

A história gentia depois do exílio é mostrada de forma caprichosa e também remota; ela pertence, com os bárbaros e nômades que são os seus agentes, à natureza externa, que está cheia de uma inquietude imperscrutável. Serventes, zeladores, cocheiros,

hospedeiros, estrangeiros de passagem, que são gentios por definição – todas essas figuras proclamam sua irracionalidade e sua hostilidade. (Mas as mulheres, embora pareçam quase todas gentias, também parecem pertencer a uma natureza externa que se encontra paradoxalmente adormecida.)

Essas semelhanças de gentios, além de representar, *são*. Eles *são* os plebeus, gentios "do povo", que o judeu teme mais do que as "autoridades". As "autoridades" pelo menos observam algumas formas; o "povo", sem governo, massacraria imediatamente os judeus. Mas porque este tipo de gentio *é*, além de representar, os sentimentos de Kafka em relação a ele, como os de um judeu emancipado e esclarecido, e também os de um artista genuíno, são ambivalentes; não é inconcebível que o gentio plebeu se torne subitamente um aliado, ao passo que essa possibilidade está absolutamente excluída no caso das "autoridades", mesmo que seja pelo fato de que elas se encontram tão distantes e apenas representam, nunca *são*.

o significado judaico da ficção de Kafka não a esgota de forma nenhuma, assim como o significado que se pode extrair dela geralmente não o faz. Kafka usa a alegoria de forma mais exitosa do que ela foi usada por vários séculos na literatura europeia, mas sua arte ainda pode nos emocionar sem que saibamos o que ela "significa". Se ela é bem-sucedida, isso é conseguido, como deve fazer toda forma de arte, indo além da interpretação e da paráfrase. E também indo além de seu acerto ou erro profético. Aqui, tanto quanto em qualquer outro lugar, a arte, como arte, depende de sua precisão como qualquer coisa que não seja arte. Acho aconselhável dizer isso neste momento porque, tendo entrado na extraordinária quantidade de verdades extra-artísticas que a ficção de Kafka contém, posso ter criado a impressão de que essa verdade seja parte integrante de seu sucesso como arte.

O contrário é quase igualmente verdadeiro. Pois eu sustentaria que a verdade judaica em Kafka, ou a verdade de sua judaicidade, também é responsável por algumas das frustrações de sua arte.

Ele não está sozinho entre os grandes escritores modernistas que acham difícil carregar seu tema de movimento dramático (o que tem pouco a ver com "tensão" ou "fatalidade"). Mas o movimento dramático torna-se duplamente difícil no caso de Kafka por sua sensibilidade "haláchica", que tende a mover-se pela lógica, pela exposição, mais que pela narrativa. Talvez seja por isso que eu prefira seus textos curtos a seus romances e contos longos. Onde a exposição ou, no máximo, as mudanças graduais de uma situação proporcionam a ação central, seria melhor que essa ação fosse curta. A

progressão temporal furtiva, fugidia, ziguezagueante e a consciência que é tão típica da ficção de Kafka podem cansar ou oprimir o leitor – especialmente porque ele pode já estar um pouco oprimido, para começar, pela percepção de que entrou num mundo no qual nada verdadeiramente se resolve, no qual qualquer evento decisivo ou conclusivo seria ao mesmo tempo altamente incongruente e anticlimático, porque nenhum evento ou série de eventos é suficiente para dissolver o enorme peso da dúvida, da ignorância e da apreensão que Kafka suscita praticamente desde sua primeira frase. O que conta mais na ficção de Kafka são as condições existenciais, estados contínuos que podem não ter início nem fim, mas somente meios. Porque os meios limitam as opções, os heróis de Kafka raramente estão na posição de tomar decisões morais – ou mesmo de agir com coerência. Suas dificuldades são quase sempre práticas, e as iniciativas através das quais eles procuram lidar com elas são quase sempre ditadas por considerações de conveniência. Se a ficção de Kafka admitisse resoluções, elas só poderiam ser melodramáticas: seus heróis, com pouquíssimas exceções, só poderiam vencer no último momento, e só destruindo completamente o tecido do tipo de realidade em que estão inseridos. Pois é essa realidade, e apenas essa realidade, o seu inimigo.

Na medida em que a arte de Kafka é bem-sucedida, ela demonstra mais uma vez a insustentabilidade da suposição habitual de que o critério final do valor da arte literária é a profundidade com que ela explora "problemas" morais. Os personagens centrais de Kafka devem lutar contra a tendência e a ordem da realidade simplesmente para sobreviver; a eles não é concedido o luxo dos dilemas morais. Além do mais, as premissas da visão de Kafka requerem tão estritamente certas conclusões que é preciso muito pouco material narrativo para expressá-las; o que prolonga a narração não são os eventos, mas o raciocínio, um raciocínio ansioso e inquieto. O próprio Kafka deve ter sido consciente de quanto sua imaginação era tautológica nesse sentido – consciente o bastante para se desiludir em seu esforço de criar uma ficção que funcionasse e soasse como ficção. Fica-se imaginando se isso tinha alguma coisa a ver com seu pedido a Max Brod de queimar seus manuscritos após sua morte.

Penso que Kafka queria mais do que ninguém ser um artista, um escritor de ficção, e não de profecias. E um escritor de prosa, não de poesia híbrida. Se algumas das coisas que ele escreveu são poéticas no sentido mais elevado, é em parte por elas serem tão deliberada e profundamente antipoéticas. A poesia explícita e consciente estava, como Kafka pode ter percebido, caminhando para uma falsificação da realidade – e não somente da realidade judaica. Mas será que toda arte, "prosaica" ou "poética", não começaria a parecer falsificadora para o judeu que a observasse atentamente? E quando

algum judeu entrou em algum tipo de acordo com a arte sem falsificar a si próprio de alguma forma? A arte não faz sempre com que se esqueça o que está acontecendo literalmente a alguém que é determinada pessoa em determinado mundo? E a investigação do que está literalmente acontecendo a uma pessoa não permanece sendo, de todas as atividades possíveis, a mais humana, portanto a mais séria e mais divertida? O eu judaico de Kafka faz essa pergunta, e ao fazê-la põe à prova os limites da arte.

1 Antes de *Arte e cultura*, que é de 1961, Greenberg havia publicado duas pequenas monografias, uma sobre Miró, 1948, e outra sobre Matisse, 1953. Posteriormente, em 1961, escreve um livro sobre Hans Hofmann. A partir de 1986 começaram a ser publicados *The Collected Essays and Criticism* de Clement Greenberg, organizados por John O'Brian e editados pela The University of Chicago Press. Até o momento foram publicados quatro volumes: *Perceptions and Judgments, 1939-1944* e *Arrogant Purpose, 1945-1949*, de 1986, E *Affirmations and Refusals, 1950-1956,* e *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, de 1993. Nas notas que seguem citarei os artigos contidos nesses volumes da seguinte maneira: CE, I, 12 (*Collected Essays*, v. I, p. 12).

2 Ver "Autobiographical Statement", em CE, III, 194. Ver também a cronologia organizada por John O'Brian na mesma obra.

3 Posteriormente, Greenberg se afasta das posições de esquerda que defendia e passa a pontos de vista políticos mais conservadores. Em 1951, critica a *The Nation* por manter como editor de internacional Júlio Alvarez del Vayo, exilado espanhol, ex-ministro do Exterior da República Espanhola e ligado ao Partido Comunista. Obviamente, não causa surpresa o ataque virulento de um trotskista a alguém que defendia a política de Stálin. No entanto, acusar um exilado estrangeiro de se tornar "um meio através do qual argumentos muito semelhantes àqueles apresentados pelo regime de Stálin são transmitidos de uma maneira mais plausível para o público americano" (CE, III, 79) tem muito de irresponsabilidade política. Sobretudo no auge do macartismo. Em 1950, fora aprovado o McCarran Act, que obrigava os comunistas americanos a se registrarem como agentes estrangeiros, negando-lhes passaporte e proibindo-os de trabalhar para o governo e para a indústria de armamentos. Os dois primeiros itens da lei foram derrubados pelos tribunais. Não por acaso a carta de Greenberg para *The Nation* foi transcrita nos anais do Congresso a pedido do deputado ultraconservador George Dondero. Em 1966, quando da revelação de que o American Committee for Cultural Freedom – do qual Greenberg era membro fundador – recebia apoio financeiro da CIA, ele não manifestou nenhuma indignação. E seu conhecido texto "Modernist Painting", de 1960, teve sua estreia pública pelas ondas da Voz da América. Numa entrevista a Lily Leino, publicada em abril de 1969 pela USIS Feature, ironiza as manifestações contra a Guerra do Vietnã, dizendo que eram uma forma de pôr de lado a solução dos problemas internos dos Estados Unidos. Sobre essas questões, ver o capítulo 8 de *Art-as-politics*, de Annette Cox (Ann Arbor, UMI Research Press, 1982), muito contrário a Greenberg, mas com importantes informações. Ver também a introdução de John O'Brian ao terceiro volume dos *Collected Essays*.

4 CE, II, 16.

5 CE, II, 153.

6 CE, III, 62.

7 CE, IV, 117.

8 CE, II, 167.

9 Os mais importantes textos teóricos de Greenberg são: "Vanguarda e kitsch", 1939, incluído neste livro, "Towards a Newer Laocoon", 1940, "Modernist Painting", 1960, traduzido em português na coletânea *A nova arte*, organizada por Gregory Battcock (São Paulo: Perspectiva, 1975), e "Post Painterly Abstraction", 1964.

10 Em 1890, no célebre texto *Definição do neotradicionalismo*, Maurice Denis escreverá: "Lembrar que uma pintura, antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou qualquer anedota, é essencialmente uma superfície plana coberta com cores numa determinada ordem". Em 1912, no também conhecido texto *Do espiritual na arte*, Kandínski afirma: "Paulatinamente, as diferentes artes se dispõem a dizer o que melhor sabem dizer e pelos meios que cada uma delas possui exclusivamente". E, num texto de 1915 – *Do cubismo e do futurismo ao suprematismo. O novo realismo pictórico* –, Maliévitch observa: "O que tem um valor em si na criação pictórica é a cor e a fatura, é a essência pictórica, mas essa essência sempre foi destruída pelo tema. […] A necessidade de obter o dinamismo da plástica pictórica indica o desejo de se desviar das massas pictóricas do objeto para se encaminhar à autonomia da cor, para a hegemonia das formas pictóricas que constituem exclusivamente seu próprio fim em relação ao conteúdo e aos objetos […]". Vários outros artistas têm análises parecidas, e, em relação à literatura, as investigações dos formalistas russos, ainda na década de 20, têm um sentido semelhante.

11 CE, IV, 86.

12 Donald Kuspit aponta – de maneira excessivamente reverente, é verdade – essas relações entre teoria e crítica de arte no primeiro capítulo de seu livro *Clement Greenberg, Art Critic* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1979).

13 CE, II, 75.

14 As afirmações de Greenberg sobre a impossibilidade de se determinarem critérios para o juízo estético são frequentes. Em 1993, um ano antes de sua morte, numa entrevista a Ann Hindry, ele continuaria afirmando: "Mas, logo que você faz um leve esforço para concentrar sua atenção sobre o que está à sua frente, então você gosta ou não gosta. É isso o juízo estético. […] Você não decide sobre o que vai gostar ou não" (em *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris, Centre Georges Pompidou, outono-inverno de 1993, n. 45-46, p. 14. Essa revista traz ainda vários ensaios de interesse sobre Greenberg). Para Greenberg, "porque os juízos estéticos são imediatos, intuitivos, não deliberados e involuntários, eles não deixam espaço para a aplicação de padrões, critérios, normas ou preceitos" (CE, IV, 265). E só podemos diferenciar boa arte de má arte "através da experiência, e da reflexão sobre a experiência. […] Apenas a experiência governa essa área – e, por assim dizer, a experiência da experiência" (CE, IV, 118). Aos iniciantes, aconselha: "Olhar, olhar sempre… o máximo de coisas possível" (entrevista citada acima, p. 15).

15 CE, II, 292-93.

16 CE, IV, 93.

17 CE, II, 74.

18 CE, IV, 263.

19 Arthur C. Danto, "Greenberg, le grand récit du modernisme et la critique d'art essentialiste". *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, op. cit., pp. 19-20.

20 CE, IV, 307.

21 CE, IV, 254.

22 CE, IV, 307.

23 Um artigo que ajuda a compreender esse movimento, embora extremamente enviesado, é "Clement Greenberg and the Search for Abstract Expressionism Successor: A Study in the Manipulation of Avant-garde Consciousness", de Bradford R. Collins. *Arts Magazine*, Nova York, maio 1987, v. 61, n. 9, pp. 36-43.

24 Após uma exposição na galeria de Martha Jackson, em 1957, mal recebida por Greenberg, Morris Louis destrói boa parte de sua produção entre 1955 e 1957 – mais de 300 telas. Ver "Les Amendements de Greenberg", de Yve-Alain Bois, em *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, op. cit., p. 58. Esse artigo está traduzido em português no n. 12 da revista *Gávea*, de dezembro de 1994.

25 CE, I, 23.

26 CE, III, 62.

27 CE, I, 203.

28 CE, III, 94.

29 Nos quatro volumes de artigos de Greenberg não há sequer uma menção ao nome de Joseph Beuys, ainda que até 1969, quando da publicação do último volume, ele já tivesse realizado parte considerável de sua obra. Eva Hesse também não aparece. Morta prematuramente em 1970, aos 34 anos, já tinha um trabalho digno de atenção. Richard Serra é igualmente esquecido. Na entrevista a Ann Hindry já mencionada ele faz o seguinte comentário sobre o artista: "Você cita Serra e De Maria… Não há muito talento aí… Eles não são nem bons desenhistas nem bons escultores. Eles utilizam grandes pedaços de aço e às vezes isso dá certo, porque é de tal forma grande…" (p. 16). Não por acaso Greenberg chega perto do elogio em relação a Kiefer. Num texto meio temporão, de 1989, no catálogo

da exposição de Jules Olitski na Francis Graham-Dixon Gallery, em Londres, ele escreve: "Gosto de alguns de seus longos quadros horizontais, vistos recentemente no Museum of Modern Art e no Guggenheim". Por certo, Kiefer se encaixa melhor na tradição defendida pelo crítico. Escusado dizer que podem existir textos posteriores a 1969 sobre os artistas acima citados que não sejam do meu conhecimento.

30 CE, IV, 117.

31 O mundo dos compositores e editores de música popular. [n. t.]

32 É interessante o exemplo da música, que foi por muito tempo uma arte abstrata, e que a poesia de vanguarda tentou tanto imitar. A música, dizia curiosamente Aristóteles, é a mais imitativa e viva de todas as artes porque ela imita seu original – o estado da alma – com a maior imediatidade. Hoje isso nos surpreende como sendo o oposto exato da verdade, porque nenhuma arte nos parece ter menos referência a algo fora dela do que a música. Entretanto, à parte o fato de que Aristóteles ainda possa ter razão em certo sentido, deve-se explicar que a música grega antiga era estreitamente associada à poesia, e dependia de seu caráter de acessório para que o verso tornasse seu significado imitativo mais evidente. Platão, falando da música, diz: "Pois quando não há palavras, é muito difícil reconhecer o significado da harmonia e do ritmo, ou perceber que algum objeto legítimo está sendo imitado por eles". Pelo que sabemos, toda música originalmente cumpriu essa função acessória. Uma vez, no entanto, que ela foi abandonada, a música foi forçada a retirar-se para si própria para encontrar uma regra ou um modelo. Isso se encontra nos vários modos de sua composição e execução.

33 Devo essa formulação a um comentário feito pelo professor de arte Hans Hofmann, em uma de suas conferências. Do ponto de vista dessa formulação, o surrealismo nas artes plásticas é uma tendência reacionária que está tentando recuperar a questão do tema "externo". A principal preocupação de um pintor como Dalí é representar os processos e os conceitos de sua própria consciência, não os processos de seu meio.

34 Ver os comentários de Valéry sobre sua própria poesia.

35 T. S. Eliot disse algo semelhante comentando os defeitos da poesia romântica inglesa. Na verdade, os românticos podem ser considerados os pecadores originais cuja culpa o kitsch herdou. Eles mostraram ao kitsch como fazer. Sobre o que escreve Keats fundamentalmente senão sobre o efeito da poesia nele mesmo?

36 Pode-se objetar que a arte para as massas, enquanto arte popular, foi desenvolvida sob condições rudimentares de produção – e que grande parte da arte popular é de alto nível. Sim, é verdade – mas a arte popular não é Atenas, e é Atenas que nós queremos: a cultura formal com sua infinidade de aspectos, sua exuberância, sua grande abrangência. Além do mais, dizem-nos agora que a maior parte daquilo que consideramos bom na cultura popular é apenas a sobrevivência estática de culturas aristocráticas formalmente mortas. Nossas velhas baladas inglesas, por exemplo, não foram criadas pelo "povo", mas pelos cavaleiros pós-feudais do interior da Inglaterra, e sobreviveram na boca do povo muito depois de aqueles para quem as baladas tinham sido compostas terem passado para outras formas de literatura. Infelizmente, até a era da máquina, a cultura era prerrogativa exclusiva de uma sociedade que vivia em função do trabalho de servos ou escravos. Eles eram os verdadeiros símbolos da cultura. O fato de que um homem gastasse tempo e energia criando ou ouvindo poesia significava que um outro homem precisava produzir o suficiente para sua própria sobrevivência e para manter o primeiro numa situação de conforto. Na África atualmente vemos que a cultura das tribos escravocratas é geralmente muito superior à daquelas tribos que não possuem escravos.

37 *The Kitchen* me lembra muito os pictogramas que o pintor americano Adolph Gottlieb fazia. Diz-se que Picasso ficou muito impressionado com as reproduções destas obras que viu em 1948.

38 Picasso e Braque deixaram a maioria de suas pinturas do período analítico sem assinatura, evidentemente, por essa mesma razão. Os cantos ou margens em que as assinaturas teriam de ser colocadas eram justamente aquelas áreas de pintura que deveriam chamar menos atenção para a sua planaridade literal. [1972]

39 "Se a ilusão se deve à interação de indícios e à ausência de evidências contraditórias, a única forma de combater sua influência transformadora é fazer com que os indícios se contradigam e impedir que uma imagem coerente da realidade destrua o padrão no plano. Diferentemente da de Fantin-Latour, uma natureza-morta de Braque […] não leva todas as forças da perspectiva, da textura e do sombreamento a trabalhar harmonicamente, mas a colidir, em um

virtual beco sem saída. Há manchas negras […] onde Fantin-Latour pintava áreas de luz […] [O cubismo obtém resultados] através da introdução de indícios contrários. Por mais que nos esforcemos para ver o violão ou o jarro que nos são sugeridos como objetos tridimensionais e portanto transformá-los […] sempre encontraremos em algum lugar uma contradição que nos compele a recomeçar do início." E. H. Gombrich. *Art and Illusion*. Nova York: Pantheon Books, 1960, pp. 281-83.

40 Isso está errado. Picasso e Braque continuaram a usar um sombreamento discreto ocasionalmente até 1914, e no caso de Picasso até depois, para separar planos superficiais. Estou mortificado de não ter percebido isso mais cedo, e um pouco surpreso de não ter sido apanhado no erro. [1972]

41 Uma versão maior e muito superior do mesmo tema está, de forma bastante adequada, no Museu Stedelijk, em Amsterdã. Eu só a vi em 1959 e a considero a obra-prima de Soutine. É possível que ele tenha feito outros quadros dessa qualidade nos anos 20, mas eu não os conheço.

42 Originalmente parte de um simpósio intitulado "A vanguarda francesa é superestimada?" e publicado em *Art Digest*, 15 / 9 / 1953.

43 Eu estava temporariamente desiludido com Georges Mathieu na época em que escrevi isso. Se fosse um ano antes ou depois, eu teria incluído seu nome. Agora (1959) eu o considero o mais forte de todos os novos pintores europeus.

44 Em *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, *n*. 5, 6, 1935.

45 J. Lipman, *American Primitive Painting*. Nova York: Oxford University Press, 1942.

46 Apresentado originalmente, em forma um pouco diferente, como uma Ryerson Lecture na School of Fine Arts, Yale University, 12 / 5 / 1954.

47 Quando escrevi este texto, eu não tinha visto – e a maior parte deles ainda nem existia – os imensos motivos recortados em papel aos quais Matisse devotou seus últimos anos. Para mim, alguns deles constituem, juntamente com alguns óleos de Mathieu que são quase igualmente grandes, a suprema realização da arte pictórica francesa nos anos 50. Digo "pictórica" de modo refletido, porque esses recortes confirmam minha tese por serem mais verdadeiramente pictóricos do que decorativos, apesar do fato de que Matisse pretendia que vários deles servissem principalmente para fins decorativos.

48 Maneira de pintar em que a tela é "preenchida de ponta a ponta com motivos regularmente espaçados que se repetem uniformemente como os elementos de um padrão de papel de parede, e que portanto parecem capazes de repetir a pintura ao infinito para além de sua moldura". A definição é do próprio Clement Greenberg no ensaio "Pintura 'de tipo americano'", neste volume, pp. 239-59. [n. t.]

49 Resenha de *The Demon of Progress in the Arts*, de Wyndham Lewis, publicado por Henry Regnery Company em 1955.

50 O *dripping* é o método de pintura desenvolvido por Jackson Pollock que consistia na aplicação da tinta com um bastão ou um pincel sem que estes chegassem a tocar a tela (que em geral era colocada sobre o chão, sem chassi). Desse modo, o artista deixava de controlar estritamente o resultado da aplicação da tinta à superfície da tela. [n. t.]

51 Creio que Robert Coates da *The New Yorker* inventou o termo "expressionismo abstrato", pelo menos para aplicá-lo à pintura americana; acontece que, como termo abrangente, ele é muito impreciso. A expressão "*action painting*" foi forjada por Harold Rosenberg da *Art News*. "Expressionismo abstrato" denota com muita imprecisão certos retardatários, nenhum dos quais é tratado neste texto. Em Londres, ouvi Patrick Heron referir-se numa conversa a "pintura de tipo americano", expressão que tem pelo menos a vantagem de estar desprovida de conotações enganosas. É só porque "expressionismo abstrato" é o termo mais corrente que eu o uso aqui com maior frequência do que qualquer outro. Charles Estienne invoca o equivalente francês, "*tachisme*"; Michel Tapié nomeou-a "*art informel*" e "*art autre*". O rótulo de Estienne é excessivamente estreito, enquanto os dois de Tapié são radicalmente enganadores do mesmo modo que "*action painting*" é. Desde que a Renascença começou a chamar a arte medieval de "gótica", as tendências na arte usualmente receberam seus nomes dos inimigos. Mas agora esses nomes parecem ser mais o produto da incompreensão e da impotência do que da hostilidade direta, o que só piora a situação.

52 Ver nota na página 261. [n. t.]

53 Works Progress Administration: criado em 1935, foi o órgão mais importante de fomento ao emprego da política do New Deal do presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt, e estima-se que criou cerca de 8 milhões de postos de trabalho. O objetivo dos projetos patrocinados pelo WPA era preservar as qualificações profissionais e a autoestima das pessoas. Entre eles, três se dedicavam a profissionais ligados a atividades artísticas: um na área de teatro, um na de literatura e um na de artes plásticas – o Federal Art Project. O WPA foi extinto em 1943, quando a economia dos Estados Unidos, em função da guerra, voltou a crescer. [n. t.]

54 Certamente, qualquer pessoa pode buscar na crítica de música a mesma lição de forma até mais exemplar. Mas tenho a impressão de que se dava muito menos atenção à música e à crítica de música do que à arte e à crítica de arte nos círculos que Eliot frequentava quando estava escrevendo os ensaios reunidos em *The Sacred Wood*.

55 Extraído de *Brecht, Poemas, 1913-1956. Trad. Paulo César Souza.* São Paulo: Brasiliense, 1986. [n. t.]

56 Extraído de *Brecht*, *Poemas*, 1913-1956, op. cit. [n. t.]

SOBRE O AUTOR

Criador e destruidor de reputações, Clemente Greenberg foi o mais influente crítico de arte norte-americano desde o fim da Segunda Guerra Mundial até meados da década de 1960. Nasceu em Nova York, em 1909, filho de imigrantes judeus poloneses. Estudou no Art Students League quando jovem e graduou-se em literatura pela Syracuse University, em 1930.

Começou como crítico em 1937 no *Partisan Review*. Em 1939, publicou nesse periódico o famoso ensaio "Vanguarda e Kitsch", que chamou muita atenção por defender o modernismo como alternativa ao que ele chamou rebaixamento cultural capitalista. De 1942 a 1949 contribuiu regularmente com uma coluna sobre arte na *The Nation*. Em 1945, tornou-se editor associado do jornal *Commentary*, onde permaneceu até 1957.

A primeira exposição com curadoria de Greenberg foi uma individual de Jackson Pollock, no Bennington College. Em 1942, Greenberg havia sido apresentado a esse artista e, desde então, passou a acompanhar sua carreira, que deve parte do reconhecimento internacional que alcançou, ao trabalho influente deste crítico.

Por meio do jornal *Artforum*, Greenberg que considerava o abstracionismo a mais avançada forma de arte, foi um dos maiores entusiastas e divulgadores do expressionismo abstrato. Ao incentivar esse movimento, ele exerceu um papel central nos desdobramentos da arte moderna. Papel, no entanto, que perdeu terreno diante de sua posição frente à arte pós-moderna.

Greenberg defendia a escola de pintura "plana", que não trabalhava com a ilusão da tridimensionalidade. Essa escolha influenciou o recorte de artistas que ele analisou, de Monet à Pollock, e fez com que ele praticamente não comentasse correntes contemporâneas como a pop arte e o minimalismo.

Ao longo de seu amadurecimento como crítico, Greenberg aproximou-se do legado kantiano e publicou o livro *Estética doméstica*, no qual afirma que o gosto é uma faculdade que pode ser cultivada por meio de uma crescente exposição à arte e, posteriormente, por meio da reflexão sobre o que foi visto, ouvido ou lido.

Greenberg morreu em 1994 de enfisema pulmonar, sem ter escrito nenhuma monografia sobre Jackson Pollock, mas deixando um legado incontestavelmente polêmico e ácido que influenciou e ainda influencia críticos de arte em todo o mundo.

LIVROS DE CLEMENT GREENBERG

Joan Miró. Nova York: Quadrangle Press, 1949.

Henri Matisse. Nova York: Abrams, 1953.

Post Painterly Abstraction: An Exhibition Organized by the Los Angeles County Museum of Art and sponsored by the Contemporary Art Council. Los Angeles: lacma, 1964.

Art and Culture: Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1961 [ed. bras.: *Arte e cultura: Ensaios críticos*, trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013].

Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste. Nova York: Oxford University Press, 1999 [ed. bras.: *Estética doméstica*, 2ª. ed., trad. André Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013].

John O'Brian (ed.). *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, v. 1-4. Chicago: University of Chicago Press, 1986-93.

horne, Janice Van (ed.). The Harold letters, 1928-1943: The Story of a Young Intellectual. Washington: Counterpoint, 2000.

Robert C. Morgan (ed.). *Clement Greenberg: Late Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

A DE CLEMENT GREENBERG

carrier, David. "Greenberg, Fried and Philosophy: American-type Formalism", in George Dickie & R. J. Sclafani (orgs.). *Aesthetics*. Nova York: St. Martin's Press, 1977.

kuspit, Donald B. *Clement Greenberg: Art Critic*. Madison / Londres: University of Wisconsin Press, 1979.

clark, T. J. "Clement Greenberg's Theory of Art". *Critical Inquiry*, v. 9, set. 1982.

crowther, Paul. "Greenber's Kant and the Problem of Modernist Paiting". *British Journal of Aesthetics*, v. 25, n. 4, outono 1985.

de duve, Thierry. "Clement Greenberg Between the Lines, Including a Previously Unpublished Debate with Clement Greenberg", trad. Brian Homes. Paris: Editions Dis Voir, 1996.

herbert, James D. *The Political Origins of Abstract-Expressionist Art Criticism: The Early Theoretical and Critical Writings of Clement Greenberg and Harold Rosenberg*. Stanford: Stanford University Press, 1985.

rubenfeld, Florence. *Clement Greenberg: A Life*. Nova York: Scribner, c1997.

wilkin, Karen & Bruce guenther. *Clement Greenberg: A Critic's Collection.* Princeton: Princeton University Press, 2001.

harris, Jonathan. *Writing Back to Modern Art: After Greenberg, Fried, and Clark*. Londres / Nova York: Routledge, 2005.

marquis, Alice Goldfarb. *Art Czar: The Rise and Fall of Clement Greenberg.* Aldershot: Lund Humphries, 2006.

jones, Caroline A. *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*. Chicago / Londres: University of Chicago Press, 2005.

ÍNDICE REMISSIVO[+]

A

Abstracionismo 30, 168, 191, 221, 305

Academicismo 28, 33, 118-19, 130, 132, 157, 177, 206, 208, 215, 231, 235, 244, 251, 254

Alberti, Leon Battista 186 [*Da pintura*, 186]

Alley, Tin Pan 27, 33

American Scene 227, 262

Apollinaire, Guillaume 122, 283

Ardon-Bronstein, Mordecai 183

Aristóteles 30n, 31, 53, 123, 269, 293

Arp, Hans 103, 167, 221

Art brut 157-58, 234

Art nouveau 129, 135

Atget, Eugène 13

Auden, W. H. 271, 287

Avery, Milton 151, 227-32, 242, 266

Ayrton, Michael 192

B

Bacon, Francis 192

Balzac, Honoré de 62, 209, 235

Barr, Alfred 262

Baudelaire, Charles 292

Beethoven, Ludwig van 130

Benn, Gottfried 43, 283

Berenson, Bernard 191, 193

Bernard, Emile 79

Bernini, Gian Lorenzo 130, 133, 166

Beuys, Joseph 18, 19n

Bloy, Léon 109

Bonnard, Pierre 60, 113, 117, 145-47, 182, 252

Borkenau, Franz 50

Bourdelle, Antoine 129, 166-67, 189

Brancusi, Constantin 13, 31, 167, 189

Braque, Georges 13, 27, 31, 66, 80-81, 93-106, 111-14, 116-17, 121-26, 128, 135, 146, 167, 183, 200, 222, 243, 249, 263 [*Homem com violão*, 95, 112; *Mesa de bilhar*, 114; *Natureza-morta com violino e jarro*, 95, 112; *O fogão*, 114; *O*

pirogênio, 96; *Português*, 96, 112; *Prato de Frutas*, 99]

Brecht, Bertolt 284-96 [*Die Massnahme*, 294; *Dreigroschenoper*, 293; *Hauspostille*, 285, 287, 290, 292, 295; *Legende vom Toten Soldat*, 286; *Lehrbucher* 295; *Lehrstucken,* 293; *Lob der Partei*, 294; *Os fuzis da senhora Carrar*, 295; *Verschollener Ruhm der Riesenstadt New York*, 295; *Vom Armen B. B.*, 290]

Breton, André 244

Brod, Max 304

Brontë, Emily 275

Bryant, William Cullen 205

Burke, Kenneth 269

Butler 233, 236

Byron, George Gordon Noel (Lord Byron) 275

C

Cartier-Bresson, Henri 13

Cézanne, Paul 31, 60-63, 66-67, 70, 73-80, 83, 94, 123-24, 126, 135, 142, 174, 176, 178, 182, 189, 199, 206, 250, 257 [*Banhistas*, 67]

Chadwick, Lynn 233, 236

Chagall, Marc 115-19, 129, 140, 242 [*Crucifixão branca*, 118; *O casamento*, 115; *Revolução*, 118; *Violoncelista*, 118]

Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 141, 174

Clark, Sir Kenneth 75

Coates, Robert 240n

Coleridge, Samuel Taylor 269, 285

Colquhoun, Robert 192

Construtivismo 90, 163, 168, 170, 195-96, 224, 234

Corbière, Tristan 283

Corot, Jean-Baptiste-Camille 174

Courbet, Gustave 140, 142, 145, 162, 199, 206

Couture, Thomas 206-07, 214

Crane, Hart 31

Crane, Stephen 215

Craxton, John 192

Cubismo 10, 13, 17, 66, 80-81, 84-88, 93-98, 99n, 100-08, 111-16, 121, 123-28, 130-33, 135-37, 140, 146, 151, 167-169, 176, 178, 183, 189, 192, 196-97, 199-201, 209, 220-25, 228, 230-31, 233-34, 236, 243-52, 255, 257-59, 263-64

D

Dada 84

Dalí, Salvador 31n

Danto, Arthur C. 14

Daumier, Honoré 108, 176, 188

De Chirico, Giorgio 44, 118

De Kooning, Willem 7, 9, 17, 150, 225, 243-45, 247, 250, 259, 261, 263, 265-66

De Maria, Walter 19n

Degas, Edgar 60-61, 108, 167, 176, 188

Delacroix, Eugène 80, 206

Delaunay, Robert 264

Denis, Maurice 11n

Derain, André 111, 117, 130

Despiau, Charles 167, 176, 189

Devree, Howard 191

Dewey, John 122

Dickens, Charles 275, 281

Divina comédia 160, 274

Donatello 187

Dorival, Bernard 113

Dove, Arthur 228

Dubuffet, Jean 103, 145, 148, 150, 157-58, 165, 183, 233 [*Passeante de sombrinha*, 148]

Duchamp, Marcel 15

Dufy, Rauol 229

Durand-Ruel, Paul 59, 63

E

e. e. Cummings 283

Eakins, Thomas 205-07, 214-15 [*The Biglin Brothers Turning the Stake*, 207]

Eilshemius, Louis 157

Einstein, Albert 122

El Greco 122, 140

Elgar, Frank 90

Elgar, Sir Edward William 46

Eliot, T. S. 27, 33, 38n, 39, 45-49, 51-52, 56, 122, 191, 209, 269-74 [*Ariel*, 272; *As funções da crítica*, 269; *Burnt Norton*, 272; *Ensaios Escolhidos*, 270; *Notas para uma definição de cultura*, 45-46; *Quatro Quartetos*, 271-73; *Quarta-feira de cinzas*, 272; *The Sacred Wood*, 270]

Eluard, Paul 31

Emerson, Ralph Waldo 205

Ernst, Max 242

Esteve 148

Estienne, Charles 240n

Expresssionismo abstrato 7, 13, 15-16, 18, 91, 114, 149-50, 193, 223, 225, 240-45, 247-249, 250-51, 255, 258, 263, 305

F

Fantin-Latour, Henri 99n

Fautrier, Jean 150

Fauvismo 113-14, 167, 209, 220-21, 228, 230, 246, 252

Formalismo 32, 36

Frankenthaler, Hellen 15, 18

Freud, Sigmund 122

Friedman, Arnold 183, 228

Fry, Roger 74, 77, 270

Futurismo 11n, 44, 124, 183

G

Gardner, Helen 271, 273 [*The Art of T. S. Eliot*, 271]

Gasquet, Joachim 79

Gauguin, Paul 60, 70, 79-80, 176, 182, 197, 251

George, Stefan 122, 284

Géricault, Théodore 176, 188

Ghiberti, Lorenzo 187

Giacometti, Alberto 13, 168, 177, 233-34, 236

Gide, André 32

Giotto 37, 162

Gischia, Léon 148

Goethe, Johann Wolfang von 206, 269, 286

Gombrich, E. H. 99n

Gonzalez, Julio 103, 161, 168, 233-34, 236

Gorky, Arshile 7, 9, 44, 137, 150, 225, 243-45, 247, 250, 261, 263, 265-66

Gottlieb, Adolph 7, 88n, 150, 246-48, 252, 265-66

Graham, John 261, 265

Graves, Moris 210

Greenberg, Clement 7-20 [*Arte e cultura*, 7]

Gris, Juan 103-106, 112-13, 116-18, 130, 183, 187, 263

Gropius, Walter 122

Guest, Eddie 27, 39, 284

Guston, Philip 249

H

Hartley, Marsden 210-11, 228-29

Hartung, Hans 151

Hauser, Arnold 17

Hawthorne, Nathaniel 205

Heine, Heinrich 297

Heron, Patrick 240n

Hesse, Eva 18, 19n

Hoffmannsthal, Hugo von 122

Hofmann, Hans 7, 31n, 150-51, 219-26, 242, 245-46, 248-50, 258, 261-65 [*Buquê*, 224; *Cataclismo*, 223; *Conto de fada*, 223; *Deserto em flor*, 223; *Efervescência*, 222; *Esplendor do verão*, 223; *Expansão ondulante*, 224; *Feiticeiro*, 223; *Le Gilotin*, 224; *The Prey*, 224]

Hokusai, Katsushika 37

Homer, Winslow 207-09, 213-17

Hope, Henry 112, 130

Hopper, Edward 13

Husserl, Edmund 109, 122

I

Ilíada 160

Impressionismo 60-64, 66, 69-70, 73-78, 80, 83-84, 91, 105, 113, 119, 123-24, 130, 135, 135-36, 166, 169, 174, 176, 181-82, 188, 197, 199-201, 205-06, 208, 210, 214, 216, 221, 227, 230-31, 252, 254-56

Impressionismo abstrato 240

Ingres, Jean-Auguste Dominique 83, 188, 244, 265

J

James, Henry 205, 277, 280

Johns, Jasper 14

Johnson, Eastman 214

Joyce, James 32, 122, 184 [*Ulisses*, 32; *Finnegan's Wake*, 32]

K

Kafka, Franz 122, 297-99, 301-04 [*Caçador Graco*, 301; *Dr. Bucéfalo*, 301; *Toca*, 301; *Torre de Babel*, 301]

Kahnweiler, Daniel-Henry 90, 183

Kandínski, Vassili 11n, 31, 135-37, 201, 220-22, 225, 241-44, 252, 258, 264-65

Kant, Immanuel 12, 306 [*Crítica do juízo*, 12]

Keats, John 38n, 285

Kiefer, Anselm 18, 19n

Kipling, Rudyard 291

Kitsch 14, 33-39, 41-42

Klee, Paul 31, 86, 137, 148, 151, 183, 210, 220, 225, 241-43, 246, 263, 265

Kleist, Heinrich von 297

Kline, Franz 7, 150, 178-79, 225, 250-51, 266

Kolbe, Georg 167, 176, 189

Krasner, Leonore 262

Kuspit, Donald 12n

L

Lachaise, Gaston 167, 189

Laforgue, Jules 283

Lapicque, Charles 148

Laurens, Jean-Paul 189

Léger, Fernand 66, 80-81, 106, 113, 117, 121-28, 130, 242-43, 263 [*Adão e Eva*, 128; *Cidade*, 127; *Ciclista*, 128; *Contraste de formas*, 125; *La Ville*, 117; *Três mulheres* (ou *Le Grand Déjeuner*) 117, 127; *Três músicos*, 128]

Lehmbruck, Wilheim 167, 189

Leibowitz, René 183

Lessing, Gotthold Ephraim 269

Lewis, Wyndham 187, 191-93, 272 [*The Listener*, 187, 192]

Lipchitz, Jacques 129-34, 140, 168, 189, 242 [*Abraço*, 133; *Alegria de viver*, 132; *Banhista*, 130; *Benção i*, 133; *Cântico dos cânticos*, 133; *Chegada*, 132; *Chimène*, 131; *Dançarina*, 130; *Figura*, 131; *Hagar*, 133; *Homem com bandolim*, 130; *Jacó em luta com o anjo*, 133; *Mãe e filho*, 132-33; *Meia figura em pé*, 130; *Melancolia*, 131; *Personagem em pé*, 130; *Rapto de Europa iii*, 133; *Touro e condor*, 133; *Virgens*, 129; *Volta do filho pródigo*, 132; *Voo*, 132]

List, Kurt 183

London, Kurt 36 [*The Seven Soviet Artists*, 36]

Longfellow, Henry Wadsworth 205

Loran, Erle 79 [*Cezánne's Composition*, 79]

Lorca, Federico García 283

Louis, Morris 15, 16n, 18

M

Macdonald, Dwight 36-37, 264

Maiakóvski, Vladimir 283

Maillard, Robert 90

Maillol, Aristide 167, 189

Maliévitch, Kazimir 11n, 252, 255 [*Branco sobre branco*, 252]

Mallarmé, Stéphane 31, 270

Manet, Édouard 11, 13, 74, 105, 150, 174, 181, 214

Mann, Thomas 122

Marchand, André 145, 147-48

Marcks, Gerhard 167, 176-77, 189, 233 [*Brigitta*, 177]

Marin, John 13, 209-11, 228-29, 223

Marinetti, Filippo Tommaso 44

Marini, Marino 177, 233-34

Marx, Karl 44, 44, 49, 51-52, 55, 123, 287, 293, 301

Masefield, John 285

Masson, André 151, 221, 223, 242

Mathieu, Georges 151n, 175n

Matisse, Henri 7n, 13, 31, 60, 66, 70, 81-83, 86-87, 91, 109, 115-18, 121-22, 127, 130, 135, 141, 145-48, 151, 167, 169, 173-76, 182, 188, 221-22, 228-31, 236, 242, 246-47, 256, 262-65 [*Abacaxi*, 175; *Banhistas à beira do rio*, 264; *Interior vermelho*, 175]

Matta, Roberto 244

Melville, Herman 205 [*Moby Dick*, 205]

Mesens, E. L. T. 103

Michailow, Nicola 155-56

Michelangelo 36-37, 130, 133, 187-88, 192, 244

Mies van der Rohe, Ludwig 122

Mil e uma noites 298

Miró, Joan 7n, 9-10, 13, 31, 86, 103, 117, 136, 146, 148, 151, 221-22, 236, 241-44, 248, 263-65

Modernismo 11, 39, 44, 66, 72, 83-84, 107, 121, 132, 135, 162, 166, 168-170, 176-77, 191, 196-97, 207, 228, 230, 234, 239-41, 244, 261, 272, 283-85, 287, 302

Modigliani, Amedeo 167

Mondrian, Piet 31, 83-84, 86, 109, 116-17, 121, 125, 146, 151, 160-61, 166, 176-77, 182-83, 193, 221, 242, 251-52, 255, 257, 263

Monet, Claude 59-67, 70-71, 75, 77, 124, 141, 147, 181-82, 214, 216, 221, 231, 252-54 [*Ninfeias*, 66-67]

Moore, Henry 177, 192, 233-34

Moore, Marianne 209-10

Morris, George L. K. 262

Motherwell, Robert 7, 103, 150, 245-47, 265

N

Naïve 155-57, 286

Nash, Paul 210, 223

Naturalismo 74, 76, 85, 87, 141, 157, 184-85, 187-88, 195-96, 200, 210, 214, 228, 231, 253

Neorromantismo 118

Newman, Barnett 7, 9, 150, 177-78, 197, 252, 255-57, 265-66

Newman, Joseph 205

Nolde, Emil 221

Nolland, Kenneth 15, 18

O

O'Brian, John 7n, 8n, 9n

Olitski, Jules 15, 18, 19n

Orozco, José Clemente 248

P

Paolozzi, Eduardo 233

Parrish, Maxfield 36

Pasmore, Victor 192

Peggy Guggenheim 221, 243, 248-49

Pevsner, Sir Nikolaus 161

Picasso, Pablo 13, 31, 33, 36-38, 41, 60, 66, 80-91, 93-94, 96n, 97-106, 109, 111-14, 116-18, 121-28, 130-35, 145-48, 151, 160-61, 167-68, 174-75, 183, 200, 220, 222, 224, 234, 236, 242-45, 247-49, 262-63, 265 [*As banhistas*, 90; *Chaminés de Vallauris*, 85; *Cozinha*, 88; *Crucifixão*, 85; *Demoiselles d'Avignon*, 85; *Guernica*, 85-87, 160; *Guerra e Paz*, 85; *Massacres coreanos*, 85; *Mulher de verde*, 89; *Mulher na cadeira de balanço*, 89; *Mulher na janela*, 89; *Mulheres de Argel*, 89; *Natureza-morta com cabeça de touro negro*, 82; *O estúdio*, 89; *Paisagem* (Gosol), 85; *Paisagem de inverno*, 85; *Pastoral*, 89; *Pesca noturna em Antibes*, 85; *Serenata*, 89; *Tourada*, 83; *Três músicos*, 85; *Três dançarinas*, 84]

Pigneron 148

Pissarro, Camille 60-61, 64-65, 70, 75, 181, 231

Platão 30n

Poe, Edgar Allan 205, 215

Pollock, Jackson 7, 9, 12, 14, 44, 91, 137, 150, 179-80, 183-84, 193, 197, 220, 223, 243, 245, 248-50, 255, 258, 262, 264-66 [*Catorze*, 180; *Loba*, 248; *Número um*, 258; *Totem nº 1*, 223, 248; *Um*, 258; *Vapor de alfazema*, 258; *Vinte e cinco*, 180]

Positivismo 145-46, 171, 198, 270

Pound, Ezra 31, 184, 269-270, 272-73 [*Cantos*, 273]

Poussin, Nicolas 74, 77

Proust, Marcel 60, 122

Q

Quercia, Jacopo dela 187

R

Racionalismo 50, 53, 279

Rafael 37, 160, 205

Ray, Rudolf 183

Read, Sir Herbert 192

Realismo socialista 36, 262, 293, 295

Rembrandt van Rijn 36-37, 40, 130, 193-40, 142, 164

Renascimento 40, 74, 79, 123, 167, 192, 240n
Renoir, Pierre-Auguste 60, 63, 69-72, 141, 147, 167, 176, 188
Repin, Ilya 36-39, 41, 44
Reynolds, Sir Joshua 160
Rice, David Talbor 197
Richards, Ceri 192
Rilke, Rainer Maria 31, 122, 284
Rimbaud, Arthur 31, 283, 291
Robsjohn-Gibbing 191
Rockwell, Norman 38
Rodin, Auguste 90, 130, 133, 166, 176, 188-89, 233
Rosenberg, Harold 14, 240n
Rosenborg, Ralph 183
Rossetti, Dante Gabriel 285
Rosso, Medardo 188-89
Rothko, Mark 7, 150, 197, 250, 252, 256-57, 264-66
Rouault, Georges 107-09, 128, 145, 147
Rousseau, Henri 157-58, 173
Rubens, Peter Paul 71, 77, 80, 245
Russell, Bertrand 122
Ryan, Anne 103
Ryder, Albert P. 205, 208, 227

S

Schiller, Friedrich von 286
Schoenberg, Arnold 122, 183
Schwitters, Kurt 103
Scott, William 258, 285
Segonzac, André Dunoyer de 117
Serra, Richard 18-19
Service, Robert 284
Seuphor, Michel 121
Seurat, Georges 60, 70, 75, 182 [*Uma tarde de domingo na ilha da Grande Jatte*, 75]
Shahn, Ben 259
Shakespeare, William 39
Simenon, Georges 35
Sisley, Alfred 60, 62, 65, 75, 181, 216

Smith, David 7, 9, 234-37, 259 [*Tank Totem*, 236]

Sobel, Janet 183, 249

Soby, Jasmes Thrall 108

Soutine, Chaïm 129, 132, 139-43, 225 [*Casa em Oisème*, 142; *Carcaça de boi*, 142; *Mulher de vermelho*, 141; *Volta da escola depois da tempestade*, 142]

Spengler, Oswald 49, 56

Stein, Gertrude 184

Steinbeck, John 35

Stevens, Wallace 31, 209-10

Stieglitz, Alfred 210-11

Still, Clyfford 7, 197, 223, 230, 252-58, 265-66

Stravínski, Igor 122

Surrealismo 31n, 84-85, 118, 141, 146, 234, 250, 252

Sutherland, Graham 192

T

Tal Coat, Pierre 151

Tapié, Michel 240n

Thomas, Dylan 184

Ticiano 71, 161, 193

Tintoretto 140

Tobey, Mark 183, 248-49, 251

Tomlin, Bradle Walker 250, 266

Torres-García, Joaquín 183

Toynbee, Arnold J. 49, 56

Trevelyan, Julian 192

Trollope, Anthony 275-81

Tuckerman, Henry Theodore 205

Turnbull, William 233

Turner, William 253

U

Utrillo, Maurice 117

V

Valentier, W. R. 187

Valéry, Paul 31, 122

Van Eyck, Aldo 186-87 [*São Francisco recebendo os estigmas*, 186]

Van Gogh, Vincent 60, 67, 70, 79-80, 140-41, 182

Vanguarda 44, 28-29, 30n, 31-33, 35, 37, 39, 42-43, 59-60, 66, 84, 109, 122, 124, 129, 145, 178, 219, 233, 239-40, 252, 254, 265, 284-85, 294

Velázquez, Diego 80

Venturi, Lionello 65-66

Veronese, Paolo 77, 80

Vlaminck, Maurice de 117

Vuillard, Édouard 60, 113, 252

W

Wallis, Alfred 158

Weber, Alfred 50

Weil, Kurt 287

Wheeler, Monroe 140, 143

Whitman, Walt 205, 254

Wight, Frederick S. 228

Wilcox, Ella Wheeler 284

Williams, William Carlos 272

Wittgenstein, Ludwig 122

Wölfflin, Heinrich 14-16 [*Conceitos fundamentais de história da arte*, 16]

Wood, Grant 14 [*Gótico Americano*, 14]

Wotruba, Fritz 167, 233

Wright, Frank Lloyd 122

Y

Yeats, William Butler 31-32, 122, 271-72

Z

Zêuxis 40

+ A numeração dos *links*, neste índice, corresponde à paginação da edição impressa do mesmo título.
Optamos por mantê-la apenas como referência, já que ela na verdade varia conforme a plataforma digital de leitura que se utilize.

COLEÇÃO OUTROS CRITÉRIOS

VISÃO E FORMA

Roger Fry

ESTÉTICA DOMÉSTICA

Clement Greenberg

A UNIDADE DA ARTE DE PICASSO

Meyer Schapiro

OBJETO ANSIOSO

Harold Rosenberg

A TRANSFIGURAÇÃO DO LUGAR COMUM

Arthur C. Danto

O FIM DA HISTÓRIA DA ARTE

Hans Belting

ENTREVISTAS COM FRANCIS BACON

David Sylvester

SOBRE ARTE MODERNA

David Sylvester

MODERNISMOS

T. J. Clark

OUTROS CRITÉRIOS

Leo Steinberg

MATISSE: IMAGINAÇÃO, EROTISMO E VISÃO DECORATIVA

Sônia Salztein

ARTE E CULTURA

Clement Greenberg

MATISSE - ESCRITOS E REFLEXÕES SOBRE ARTE

Henri Matisse

A PINTURA COMO ARTE

Richard Wollheim

A LINGUAGEM DA ESCULTURA

William Tucker

© Cosac Naify, 2013, e-book, 2014

© 1961, 1989

Coordenação editorial Ana Carolina Ramos

Assistente editorial Paulo Pirozelli

Preparação Eliane de Abreu Santoro

Revisão Livia Lima e Maria Fernanda Alvares

Projeto gráfico original Tereza Bettinardi

Adaptação e coordenação digital Antonio Hermida

Produção de ePub Tatiana Medeiros

1ª edição eletrônica, 2014

Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Greenberg, Clement [1909-94]

Arte e cultura: Ensaios críticos

Título original:: *Art and Culture*

Tradução: Otacílio Nunes

São Paulo: Cosac Naify, 2014

ISBN 978-85-4050-554-4

1. Arte moderna – Ensaios

2. Crítica de arte

13-03397 CDD 700.9

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte e cultura: Ensaios críticos 700.9

COSAC NAIFY
rua General Jardim, 770, 2° andar
01223-010 São Paulo SP
cosacnaify.com.br [11] 3218 1444
atendimento ao professor [11] 3823 6560
professor@cosacnaify.com.br

BLOG
You
Tube

Este e-book foi projetado e desenvolvido em novembro de 2013, com base na 1ª edição impressa, de 2013.

FONTES Sabon e DINPro

SOFTWARES Adobe InDesign e Sigil

Capa
AS DUAS VIDAS DE CLEMENT GREENBERG - Rodrigo Naves
Nota do autor
CULTURA
Vanguarda e kitsch
A difícil situação da cultura
ARTE EM PARIS
O último Monet
Renoir
Cézanne
Picasso aos 75 anos
Colagem
Georges Rouault
Braque
Marc Chagall
Mestre Léger
Jacques Lipchitz
Kandínski
Soutine
A Escola de Paris: 1946
Contribuição a um simpósio
QUESTÕES DE ARTE
Pintura “primitiva”
Abstrato, figurativo e assim por diante
A nova escultura
“Crônica de arte”, Partisan Review: 1952

A crise da pintura de cavalete
A escultura moderna e seu passado pictórico
Wyndham Lewis contra a arte abstrata
Paralelos bizantinos
Sobre o papel da natureza na pintura moderna
ARTE NOS ESTADOS UNIDOS
Thomas Eakins
John Marin
Winslow Homer
Hans Hofmann
Milton Avery
David Smith
Pintura “de tipo americano”
O final dos anos 30 em Nova York
LITERATURA
Uma resenha de T. S. Eliot
Um romance vitoriano
A poesia de Bertolt Brecht
A judaicidade de Kafka
Sobre o autor
Índice remissivo
Coleção Outros critérios
Créditos
Redes sociais
Colofão